

# МАСТАЦТВА



№4(241) КРАСАВІК 2003

ДЫЗАЙНЕР –  
УНІВЕРСАЛЬНАЯ  
ПРАФЕСІЯ

ФАТАГРАФІЯ І ПАЭЗІЯ  
ГЕОРГІЯ ЛІХТАРОВІЧА

«ЛІТ-АРТ» –  
МАСТАЦТВА ШРЫФТУ

РАМАНТЫЧНЫ  
СВЕТ ЛЯЛЕК

ДЗВЕ ДУМКІ ПРА  
«ЗГУБЛЕНЫ РАЙ»



## Візуальныя мастацтвы

Такую назву некаторыя віды мастацтва атрымалі пры канцы XX стагоддзя, мяркуючы, пераважна пад амерыканскім уплывам. Прыватным доказам такога меркавання служыць наяўнасць вельмі папулярнага ў ЗША выдання – «Visual Arts Journal», з якім мы цяпер вядзем перамовы на конт узаемадзеяння і абмену некаторымі актуальнымі матэрыяламі.

У дакладным сэнсе паняцце «візуальны» паходзіць ад лацінскага слова *visualis* – глядацкі, гэта значыць тое, што проста бачыцца, што можна назіраць вокам. Але гэтая прастата можа неймаверна ўскладняцца, калі паўстае праблема філасофскага асэнсавання памяці, фантазіі і ігры ў дачыненні да мастацтваў, названых візуальнымі, калі яны ўзаўняюць галоўным чынам тое, што грунтуецца на зрокавым успрыманні, глядацкім назіранні.

Адна з найбольш відавочных класіфікацый мастацтваў, якую прапануе класічная эстэтыка, грунтуецца на размежаванні мастацтваў паводле характару іхняга ўздзеяння на органы пачуццяў. Згодна з гэтай класіфікацыяй мастацтвы падзяляюцца на глядацкія (візуальныя) і слыхавыя (гукавыя). У старажытнасці нямецка было ілюстраваць прыкладамі гэтую першарадную класіфікацыю – да першага раду мастацтваў адносілі жывапіс, да другога – музыку. Леанарда да Вінчы выкарыстоўваў у прапагандысцкіх мэтах (што стасавалася са святапоглядам Адраджэння) усходнюю прытчу пра валадара, які аддаў перавагу партрэту перад одай, а калі вершатворац запярэчыў, ён адказаў штосці накшталт такога: «Лепш адзін раз убачыць, чым сто разоў пачуць...»

Але, як паказала ў далейшым гісторыя мастацтва, усё не так проста і ў гэтым, здавалася б, відавочным выпадку. Кінамастацтва спачатку безумоўна адносілася да глядацкіх (візуальных) мастацтваў. Нездарма ж яно насяла найменне «Вялікія нямы». Але ў 30-ых гадах XX стагоддзя гук, як вядома, прыйшоў у кіно і шмат у чым змяніў прыроду і самую сутнасць кінамастацтва. Многія майстры і просмайстры «Вялікага нямога» (самы моцны прыклад з іх – Чарлі Чаплін) нават некалькі дзесяцігоддзяў ігнаравалі эстэтыку трансфармаванага па-новаму кінамастацтва...

Ёсць такая вельмі важная рэч, як нацыянальная традыцыя, якая не проста фарміруецца ў культуры цягам стагоддзяў, але і сама, у сваю чаргу, фарміруе пабудову культуры на ўласнай, сваясаблівай аснове. Калі ўзяць культурагенез усяго суперэтносу – усходніх славян, то адпаведна гэтай самай нацыянальнай традыцыі ўсё ж дамінуючая роля ў ім належала слову (хоць і «умозрение в красках», па выказванні вядомага філосафа князя Я.Трубецкага, у выглядзе ікон таксама займала пачэснае месца ў станаўленні мастацкай культуры ўсходніх славян). Таму з часоў Старажытнай Русі і да канца XX ст. менавіта пісьменнік з'яўляўся «ўладаром дум» у свядомасці як русічаў, так і пазней расійцаў, украінцаў, беларусаў... Але ёсць у чалавецтва і іншыя падыходы да пабудовы эстэтычнага свету. Найскрайні прыклад – японскі. Японская нацыянальная культура з глыбокай даўніны будавалася на візуальным стрыжні. Нават знакамітыя японскія вершы хоку (або хайку) пісаліся з абавязковым удзелам візуальнага пачатку, які часам выглядаў вядучым. Так, найвялікшы паэт Японіі Басё (XVIII ст.) быў цудоўным мастаком і каліграфам. І перш чым напісаць свае хоку (каліграфічна, таму што яны, зразумела, складаліся з іерогліфаў), ён маляваў у правым кутку аркуша звычайную карціну: вадаспад сярод зарасніка бамбуку або вяршыні снежных гор...

І, мабыць, таму цяпер вучня японскай школы не выпускаюць з 6-га класа, калі ён не адрознівае 24 адценні колераў. Гэтую норму вытрымліваюць не ўсе нашы нават прафесійныя мастакі...

З цягам часу на шмат паралкаў пашырылася поле глядацкага, таго, што звязана са зрокам. Калі, скажам, мастацкая фатаграфія прэтэндавала на ўваход у храм мастацтва, ёй (як і кіно) трэба было лічыцца з візуальнай прасторай, якая была сфарміравана жывапісам. Цяпер жа трэба мець на ўвазе, што існуюць тэлебачанне, відэа і Інтэрнет. Яны павялічваюць гарызонты візуальнай прасторы ў мноства разоў. Нездарма наш сучаснік сутыкнуўся (твар у твар!) з відэакліпавай культурай, у якой за лічаную колькасць хвілін (і нават секунд!) атрымлівае канцэнтрат інфармацыі – свядомай, нападсвядомай і падсвядомай. І, канешне, далёка не ўся яна з'яўляецца мастацкай...

А сапраўдныя мастацтвы – прасторавыя, візуальныя – застаюцца з намі. Усе яны – архітэктура, жывапіс, скульптура, графіка. Да іх у XX стагоддзі далучыўся і дызайн – мастацкае канструяванне, якое заклікана адбодзіць рэальнае жыццё чалавека, зрабіць яго больш гарманічным. Пераважна гэтым мастацтвам мы і прысвячаем гэты нумар нашага часопіса. Не забываем, што ў сонм візуальных мастацтваў уваходзяць яшчэ кіно, відэа, тэлебачанне, мастацкае фота, часткова – тэатр і харэаграфія. І сур'ёзны разважанні пра іх месца ў нашым жыцці і ўздзеянне на чалавека ў нас з чытачом наперадзе.

Вадзім Салееў,  
доктар філасофскіх навук, прафесар.

## МАСТАЦТВА

№ 4 (241)  
красавік 2003

Аналітычна-асветніцкі  
часопіс па пытаннях  
тэорыі, гісторыі і практыкі  
нацыянальнага  
і сусветнага мастацтва

Заснавальнік –  
Міністэрства культуры  
Рэспублікі Беларусь

Выдаецца са студзеня  
1983 года

Галоўны рэдактар  
Вадзім САЛЕЕЎ

Рэдакцыйная калегія:  
Вячаслаў ВАЙТКЕВІЧ,  
Уладзімір ГНІЛАМЕДАЎ,  
Віктар ГРАМЫКА,  
Людміла ГРАМЫКА,  
Анатоль ДЗЯЛЕНДЗІК,  
Барыс ЛАЗУКА,  
Таццяна МУШЫНСКАЯ,  
Станіслаў НІЧЫПАРОВІЧ,  
Вера ПРАКАПЦОВА,  
Уладзімір РЫЛАТКА,  
Уладзімір СКАРАХОДАЎ,  
Рычард СМОЛЬСКІ,  
Вольга ТАЛАНЦАВА,  
Ніна ФРАЛЬЦОВА,  
Юлія ЧУРКО,  
Наталля ШАРАНГОВІЧ,  
Вадзім ЯКАНЮК.

Дызайн-макет  
Андрэй Ганчароў,  
Вячаслаў Паўлавец.  
Камп'ютэрны набор  
Іна Адзінец.  
Камп'ютэрная вёрстка  
Марыя Малец.  
Стыль  
Галіна Більдзюкевіч,  
Алена Грамыка,  
Мастацкі рэдактар  
Вячаслаў Паўлавец.

Адрас рэдакцыі:  
220029, Мінск,  
вул. Чычэрына, 1.  
Тэл: 289-34-67,  
289-34-68,  
234-57-41 (аддзел рэкламы),  
234-57-23 (бухгалтэрыя).

Выдавец –  
рэдакцыйна-выдавецкая  
установа  
«Культура і мастацтва».

Выдавецкая ліцэнзія ЛВ № 554  
ад 17 студзеня 2003 г.

© «Мастацтва», 2003.





стар. 16

змест

4(241)2003

#### слова рэдактара

Вадзім Салееў. Візуальныя мастацтвы ..... 1

#### выяўленчае мастацтва

Дызайнер – універсальная прафесія. Гутарка з Дзмітрыем Сурскім ..... 4  
Уладзімір Маісееў. Дызайн і яго альтэрнатывы ..... 6  
Леанід Хобатаў: «Жывапіс памёр. Няхай жыве жывапіс!» .. 8  
Якаў Ленсу. «Літ-арт» – мастацтва шрыфту ..... 21  
Кацярына Крыўліна. З гісторыі беларускага габелена .. 32  
Вольга Каваленка. Пульня ў лялькі і не толькі ..... 34  
Міхась Цыбульскі. Душэўнай шчырасці цяпло ..... 38  
Галіна Фатыхава. Асобу фарміруе праца ..... 40  
Водар колераў Марыі і Міколы Ісаёнкаў ..... 41

#### гісторыя мастацкай культуры

Альфрэд Ляўтэрбах.  
Рэстаўрацыя набыткаў архітэктуры ..... 11  
Фаіна Ваданосава, Ірэна Каранкевіч,  
Уладзімір Ляхоўскі. Забытае імя ..... 28

#### мастацкае фота

«Добры дзень, Беларусь» ..... 15

#### у альбом калекцыянера

Галіна Ланеўская. Канстанцін і Алена ..... 31

#### тэатр

Алекс Стрэл. Згублены Бог ..... 42  
Андрэй Ахметшын. Эдэмскі сад у сэрцы кожнага ..... 44  
В.С. Тэатр «На Мышанцы» ..... 46



стар. 4



стар. 51



стар. 22

#### музыка

Анастасія Сапранкова. Кампазітарская творчасць  
Міхаіла Ельскага ..... 47  
Ларыса Таірава. Першы міжнародны імя Жыновіча ..... 50

#### народная творчасць

Вячаслаў Калацэў, Таццяна Пладунова. Любань,  
што танчыць пад гармонік ..... 53  
Мікола Козенка. Танец аднае традыцыі ..... 54

#### крытыка, бібліяграфія

Да Вільні. Дзёнік Фердынанда Рушчыца ..... 32  
Сповідзь для сяброў ..... 33  
Сын кавалія і ратая ..... 33  
Наталія Латушка. Унікальная з'ява ..... 49

#### анкета

Алесь Мемус ..... 29  
Ядвіга Грыгаровіч ..... 51  
Марыя Кулецкая ..... 51

#### Summary

..... 55

#### старонкі календара

май 2003 ..... 56

#### АБ'ЯВА

для чытачоў і аўтараў часопіса  
Кожны месяц 40 экзэмпляраў «Мастацтва» будуць паступаць у  
магазін № 18 Белсаюздруку (ст. метро «Плошча Перамог», тэл.  
284-31-06).



стар. 34



стар. 43



# Дызайнер – універсальная прафесія

Гутарка са старшынёй Беларускага саюза дызайнераў, рэдактарам часопіса «PROдызайн» Дзмітрыем СУРСКИМ

Беларускаму саюзу дызайнераў споўнілася пятнаццаць гадоў. Пяцьсот чалавек з'яўляюцца сёння яго сябрамі (сярод іх невялікая колькасць жанчын). Не такая ўжо сціплая лічба, калі згадаць, што напярэдадні стварэння саюза само слова «дызайн» не было шырокавядомым. Сярод яго сяброў сем чалавек – лаўрэаты прэмій Савета Міністраў РБ у галіне дызайну, два – лаўрэаты прэмій Прэзідэнта РБ «За духоўнае адраджэнне». Паводле статыстыкі, большасць сяброў саюза – спецыялісты графічнага дызайну, услед ідуць тэа, хто адносіць сваю дзейнасць да індустрыяльнага дызайну, мадэльеры, дызайнеры інтэр'ераў, меншая колькасць – спецыялісты па экспазіцыях. Самая нешматлікая група дызайнераў – педагогі, фатографы, мастацтвазнаўцы, керамісты, ювеліры, тэкстыльчыкі, жывапісцы. Сёння далёка не ўсе з вялікага кола беларускіх дызайнераў працуюць у Беларусі. Без асаблівага цяжкасцяў яны знаходзяць сваё месца ў прафесійным асяроддзі Расіі, Францыі, ЗША, Германіі, Польшчы, Канады, Ізраіля, Украіны.

Восем гадоў кіруе Беларускім саюзам дызайнераў Дзмітрый Сурскі. Мінчанін. Займаў мастацтвам пачынаў у студыі В.Сумарова. Скончыў Беларускі дзяржаўны тэатральна-мастацкі інстытут, вучыўся ў А.Чарнышова, І.Герасіменкі, Л.Талбузіна, Л.Міронавай. Быў мастаком-канструктарам Усесаюзнага навукова-даследчага інстытута тэхнічнай эстэтыкі, загадчыкам сектара інстытута «Белбыттэхпраект», мастаком на Мінскім мастацка-прамысловым камбінаце. З 1982 г. удзельнічаў у выставах, неаднаразова ўзнагароджваўся дыпламамі ўсесаюзных і рэспубліканскіх конкурсаў. Як дызайнер графічнага і індустрыяльнага кірункаў, выдатны плакатyst, ён мае 12 пасведчан-

няў на прамысловыя ўзоры і вынаходствы. У 1980-ых гадах ён канструяваў «джынсавы» аўтамабіль для моладзі, аўтаномны санітарна-гігіенічны комплекс, фірмавыя стылі прадпрыемстваў, з пачатка 1990-ых цалкам перайшоў да плакатнай творчасці. Сёння Дзмітрый Сурскі – гасць часопіса «Мастацтва».

– Дызайнераў рыхтуюць многія ВНУ краіны. Гэта не толькі Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў, але і Еўрапейскі гуманітарны інстытут, Інстытут сучасных ведаў, Віцебскі тэхналагічны ўніверсітэт, усе мастацка-графічныя аддзяленні абласных універсітэтаў. Дызайнерамі становяцца многія архітэктары. На факультэце архітэктуры Мінскай політэхнічнай акадэміі ўжо адкрылася кафедра дызайну. А калі дадаць сюды вучылішчы, ліцэі, тэхнікумы, лёгкай прамысловасці, якія рыхтуюць мадэльераў! Так што спектр дызайнерскай спецыялізацыі ў рэспубліцы сёння досыць вялікі. Складася парадасная сітуацыя: навучанне па спецыяльнасці «дызайн» амаль наўсходна платнае, спецыялістаў выпускаецца многа, ВНУ не ведаюць, як іх размеркаваць, а ў той жа час многім фірмам і ўстановам патрабуюцца дызайнеры, пра што сведчаць шматлікія аб'явы ў газетах.

Новая ідэя, якую прэзідэнт БСД Д.Сурскі збіраецца ажыццявіць з 24 па 27 чэрвеня, – правядзенне Дызайн-біржы-2003. Ён мяркуе звесці разам усіх прадстаўнікоў дызайнерскіх груп і іх адгалінаванняў у Беларусі. І таму запрашае да супрацоўніцтва ў Нацыянальным выставачным цэнтры «Белэкспа» свабодных дызайнераў, мастакоў, фатографав, архітэктараў, праектантаў, канструктараў і вынаходнікаў, а таксама дызайн-студыі, архітэктурныя бюро, арт-галерэі, салоны мэблі, выдавецтвы, рэкламныя і мадэльныя агенствы, установы дызайн-адукацыі, патэнтных павераных, пастаўшчыкоў матэрыялаў і тэхналогій для дызайнерскай дзейнасці, вытворцаў адпаведнай прадукцыі. Спектр інтарэсаў БСД досыць вялікі. Дызайн-біржа будзе падзяляцца на пэўныя раздзелы. Гэта дызайн-кантакт (прафесійная інтэграцыя і супрацоўніцтва дызайнераў, а таксама тых, хто хоча прадаць або набыць ідэю ці праект), дызайн-адукацыя (акрамя інфармацыі, дзе і як можна набыць прафесію, тут будуць прадстаўлены лепшыя студэнцкія праекты), дызайн-сатэліт (інструменты, матэрыялы, тэхналогіі), дызайн-прадукт (проста прыгожыя рэчы), дызайн-узровень (вылучэнне на Дзяржаўныя прэміі 2004 года) і дызайн-інфа (часопісы, кнігі, каталогі, CD, семінары, лекцыі).

– Выстава спецыяльна спланавана на чэрвень, калі ўжо закончыцца абарона дыпламных работ і мы таксама зможам правесці конкурс сярод лепшых з іх. Выстава павінна паказаць, што рэспубліка мае пэўныя набыткі і напраўкі ў галіне дызайну. І адначасова прыцягнуць увагу дзяржавы да праблем. Магчыма, нам удалася знайсці агульны інтарэс з таварыствам спажывцоў. Некалі гэта таварыства рыхтавала выставы антыдызайну, дзе паказвала айчыныя вырабы прамысловасці жадных якасці і выгляду. Магчыма, такая экспазіцыя адбудзецца і ў рамках Дызайн-біржы-2003. Мне здаецца, што прысеў час ствараць у

рэспубліцы кансультацыйны цэнтр, дзе можна было б праводзіць экспертызу дызайнерскіх распрацовак, напачатку бясплатна. На самай справе, сёння многія прафесійныя таленавітыя дызайнеры сыходзяць з прамысловай сферы дзеля лепшага заробку. Яны займаюцца інтэр'ерамі, паліграфіяй, рэкламай. Але ўсе маюць жаданне паспрабаваць сябе ў сапраўдным мастацтве яшчэ раз.

Аднак найбольш думайце, што дызайнер будзе ў ційшыні майстэрні ствараць праект, выраб якога каштуе вялікіх грошай. Усе праекты ствараюцца пад канкрэтную тэхналогію, матэрыялы. Праўда, сёння наша прамысловасць займае заганную практыку не ствараць індывідуальны дызайн новай рэчы, а проста нелегальна выкарыстоўваць заходнія вывешаны дызайнерскія распрацоўкі. (Так, напрыклад, адбываецца на заводзе «Віцебск», калі за аснову бярыцца знешні выгляд «ходкага» ўзору заходняй маркі тэлевізара, а справа дызайнераў завода – дапрацаваць яго так, каб прадпрыемства не абвінавачвалі ў запатэнтаванні). Але ў сферах, дзе патрабуюцца сапраўдныя працы, дзе рынак трэба заваёваць, без арыгінальных дызайнерскіх распрацовак не абыйсцяся.

На жаль, фінансавое становішча ў Беларускім саюзе дызайнераў складанае. Саюз практычна нічым не можа дапамагчы сваім сябрам, ён не мае ўласных плошчаў, майстэрняў, выставачнай прасторы. Не можа жыць з арэнды, як Беларускі саюз мастакоў, наадварот, ён сам з'яўляецца арандатарам. Кошт памяшканняў, дзе ўжо стала абскасваліся саюз і яго часопіс «PROдызайн» (на вуліцы Брылеўскай, 14), падняўся да той мяжы, што ставіць пад пагрозу існаванне часопіса, выданне якога азначае саюз. Адрэзны набытак БСД за гады існавання – камп'ютэры, атрыманыя па гранту прэзідэнта. А таксама выдатныя калекцыі плакатаў, якія налічвае ўжо трыста адрэзак.

– У 1999 годзе мы задумалі вялікую мастацкую акцыю – выставу беларускага плаката. Гэты жанр быў заўжды папулярны ў Беларусі, але сёння стаіць на мяжы знікнення. Маймі наплечнікамі ў арганізацыі выставы былі Сяргей Еўлампіеў і Міхал Баранца. Мы самі патэлефанавалі ўсім, хто займаўся і займаецца плакатам, хто мае хатнія калекцыі, і прапанавалі ўдзел у выставе. Доўга шукалі спонсара. Нечакана адгукнулася кампанія «WEST», з яе дапамогай былі зроблены рамы для экспанавання плакатаў, 200 штук. Гэта значны набытак, калі ўлічыць, што сёння адна рама каштуе больш за 20



долараў. Цяпер мы захоўваем плакаты ў памяшканні БСД для іх зроблены спецыяльныя паліцы. Некаторыя з твораў сталі ўжо ўласнасцю саюза дызайнераў, некаторыя ўзяты на адказнае захаванне, напрыклад, частка, якая датычыцца 1940 – 1950-ых гадоў. Гэтыя плакаты соц-арта сёння ўжо рарытэты і маюць гістарычную каштоўнасць. Цягам апошніх гадоў калекцыя час ад часу выстаўлялася: у Польшчы, у Віцебску. Мне хацелася б здзейсніць даўнюю сваю задуму – ствараць музей беларускага плаката. Пачаць можна было б з галерэі, размясціўшы яе ў двух вялікіх пакоях існуючага памяшкання саюза. Для гэтага мы павінны зрабіць невялікі рамонт, адчыніць дзверы на вуліцу для наведнікоў. Адначасова мы маглі б экспанавалі там калі ста плакатаў і такім чынам закласці падмурак будучага музея.

Дарэчы, калекцыя плакатаў Беларускага саюза дызайнераў штогод павялічваецца. Напрыклад, работы Я.Тараса (аднаго з вядомых пасляваенных плакатystаў) перадала саюзу дызайнераў яго ўдава. Дзмітрый Сурскі спадзяецца, што пасля адкрыцця галерэі ў Беларусі знойдзецца нямала людзей, якія з задавальненнем таксама ахвяруюць плакатамі, што часта без асаблівай патрэбы захоўваюцца на паліцах. А сярод іх могуць быць сапраўдныя шэдэўры.

Сярод значных і паспяховых праектаў Беларускага саюза дызайнераў – выданне штоквартальнага часопіса «PROдызайн».

Паўтара года ўжо існуе часопіс, выйшла сем нумароў, першыя з іх сталі сапраўднымі рарытэтамі. Шэсць нумароў – гэта не так і многа, але яны засведчылі актуальнасць з'яўлення спецыялізаваных матэрыялаў пра дызайн, якому раней не надавалася належнай увагі ў беларускім перыядычным друку. Кола інтарэсаў часопіса «PROдызайн» значна шырэй, чым спецыфічныя прафесійныя пытанні. Гутарка на яго старонках можа ісці пра мэблю і шкло, пра перформанс і жывапіс, пра эстэтыку газетнай паласы і дзіцячыя студыі малявання. Дызайнер не можа замкнуцца ў коле толькі сваіх уласных вобразаў, як мастак, ён павінен ведаць і адчуваць патрэбы рэальных людзей. Менавіта разгляд спецыфічных праблем нашага асяроддзя стаў адной з задач выдання Беларускага саюза дызайнераў. Часопіс з кожным нумарам набывае больш еўрапейскі выгляд, рэклама не ўспрымасца навізлівым дадаткам, а змест можа зацікавіць нават непрафесіянала.

Гутарыла  
Наталія ШАРАНОВІЧ.

На стар. 4–5  
вакляды часопіса  
PROдызайн.





# Дызайн і яго альтэрнатывы

Н Уладзімір МАІСЕЕЎ

дзі час – час пераацэнкі шмат якіх каштоўнасцяў, час выпрабавання на маральнасць і сапраўдную духоўнасць. Вялікія і малыя ўзрушэнні грамадства ў цэлым закранаюць і кожную яго частцінку – чалавека як асобу, прафесіянала, грамадскага дзеяча. Як праламляюцца кардынальныя змяненні рэальнасці ў суб'ектыўным поглядзе на яе дызайнера – спецыяліста, які самым цесным чынам звязаны з сацыяльнай рэчаіснасцю, эканомікай, культурай, ідэалогіяй?

Перабудова нашага жыцця, тыя аб'ектыўна непазбежныя цяжкасці, якія суправаджаюць амаль кожны працэс аднаўлення, падптурхоўваюць нас, незалежна ад нашага жадання ці нежадання, да рашэння вельмі няпростых прафесійна-этычных праблем. Паспрабуем, зыходзячы з карціны сённяшняй практыкі, абазначыць іх.

Сёння ў рэспубліцы маецца даволі развіты прамысловы патэнцыял, які арыентуецца на вытворчасць сучаснай тэхнічна складанай, навукаёмкай прадукцыі, высокія тэхналогіі абароннай прамысловасці, кваліфікаваныя інжынерныя кадры. Тэхнічныя паказчыкі многіх тавараў набліжаюцца да ўзроўню міжнародных стандартаў. І разам з тым ёсць шэраг мінусаў: практычная адсутнасць сыравінных крыніц і энерганосьбітаў, тэхналагічная адсталасць многіх прадпрыемстваў, невысокая якасць канструкцыйных і дэкаратыўна-аддзелачных матэрыялаў. Далёка не заўсёды знаходзіцца на належным узроўні культура вытворчасці. Адсутнасць у канструктарскіх службаў прадпрыемстваў дастатковага вопыту практавання спажывецкіх уласцівасцяў прамысловых вырабаў негатыўна ўздзейнічае на якасць прадукцыі. Нярэдка ўзровень эксплуатацыйных якасцяў вырабаў аказваецца ніжэй за-за недастатковай дастасаванасці рэчы да чалавека, нязручнасці ў карыстанні, захаванні, транспартаванні. У прадукцыі многіх вялікіх, надрэнна аснашчаных прадпрыемстваў не назіраецца ўласнага, пэўна акрэсленага «твару», які распазнаецца і выклікае прыхільнасць спажывца. Такі «твар» вызначаецца дызайнам як «фірмавы стыль».

Парадаксальна, але ў сітуацыі актуальных эканамічных цяжкасцяў, перш за ўсё цяжкасцяў збыту прадукцыі, на многіх беларускіх прадпрыемствах скарачаны або зусім расфарміраваны службы дызайну. Гэта якраз тыя самыя падраздзяленні, што закліканы клапаціцца пра канкурэнтна-

здольнасць прадукцыі, садзейнічаць павышэнню яе якасці, узроўню спажывецкіх уласцівасцяў і эстэтычных паказчыкаў аб'екта.

Інтэлігент-канструктар знаходзіцца нярэдка ў стане няўпэўненасці. Інтэлігентнасць спараджае комплексы – нешта нахшталт пачуцця прафесійнай непаўнаважнасці, раздвойвання. У адзінай асобе існуюць незалежна адна ад другой дзве розныя сутнасці – «інжынер» і «спажывец». Прычым «інжынер» не можа адказаць у належнай ступені на запатрабаванні «спажывца», а «спажывец» – не прымае безагаворачна таго, што зробіў «інжынер». Дзе ж тут дызайнер – пасрэднік паміж тым і другім? Ён знік. Ад дызайну рэчаў, прадметаў перайшоў да графічнага дызайну, распрацоўкі рэкламы, інтэр'ера.

Вымушаны перапынак у запатрабаванасці дызайну ў вытворчасці прамысловых вырабаў зацягваць небяспечна, але ён дае магчымасць аглядацца і вызначыцца ў сённяшняй сітуацыі. А яна не з простых – барацьба за рынак з шэрага тэарэтычных імператываў і імітацыі раней зробленага перайшла ў самую жорсткую, суровую практыку. Барацьба без форы, без якіх бы то ні было льгот і скідак, таму што канкурэнт – прывабны замежны тавар – ужо тут, у нашых краях.

Калі разглядаць дызайн як неад'емны фактар эканомікі, нельга выпускаць з-пад увагі больш тонкую матэрыю. Дызайн – гэта магутны фактар і факт культуры. Які ж дызайн у гэтым ракурсе нам патрэбны? Якімі ідэямі трэба яго напоўніць, якой ідэалогіяй трэба кіравацца, каб садзейнічаць гарманізацыі грамадства, якое перажывае сёння балючыя працэсы сацыяльнай ломкі? Якім шляхам ісці? Выбар шмат у чым залежыць ад прафесійнай і грамадзянскай пазіцыі, маралі і каштоўнасцей арыенціраў асобы спецыяліста.

Можна і, напэўна, трэба ўлоўліваць стылістыку фарматварэння, якую дыктуе мода сённяшняга дня, неабходна ўлічваць патрабаванні спажывецкага рынку, не забываючы, аднак, пра тое, што дызайнер уласным сваім прадуктам удзельнічае ў фарміраванні густу і запросаў спажывца. Таму не варта толькі паўтараць вядомае, капіраваць чужыя культурныя ўзоры. Здарова творчае імкненне павінна пасоўваць дызайнера на пошукі новых, няходжаных шляхоў.

Перад дызайнерам – бязмежнае мора актуальных стылістычных сістэмаў. Сучасная тэхналогія здольна ажыццявіць у матэрыяле практычна ўсё, любую форму, праламляючы прадуктам. Усёмагутнасць тэхналогіі – спакушэнне для дызайнера, проба густу, правёрка асаблівых эстэтычных прыхільнасцяў. Урэшце прадукт працы дызайнера – гэта прадукт ягонага светапогляду і творчых намераў.

Павялічваецца колькасць рэчаў вакол чалавека, што немінуча зніжае каштоўнасць змест, значнасць кожнай з іх паасобку. І гэта, не звязаючы на імкненне дызайнера зрабіць нешта новае, арыгінальнае, адкрыць іншае, параўнальна са звыклым, эстэтычнае гучанне рэчы.

На дызайне таксама ляжыць частка адказнасці за разбэшчванне спажывца. Дызайн мае дачыненне да залішне высокіх тэмпаў абнаўлення прамысловай прадукцыі непасрэднага спажывання. Ён адказны за паскарэнне маральнага старэння вырабаў пад уздзеяннем штучна сфарміраваных модных тэн-

дэнцый, бо вымушаны забяспечваць абавязковую ўмову існавання тэхнічнай цывілізацыі – бесперапыннае аднаўленне, пастаяннае функцыянаванне глабальнага прамысловага арганізма.

Настрымная энергія інавацый у тэхнаферы жыццё і дызайн, стымулюе развіццё ягонай творчай лабараторыі. Аднак узнікае ўражанне, што лавінападобны працэс аднаўлення захоплівае ў сваё рэчышча і выціскае ва ўчарашні дзень візуальныя формы, што як быццам не страцілі яшчэ свайго патэнцыялу эстэтычнага ўздзеяння на чалавека. Такім чынам навязаны тэмп змяненняў візуальнага асяроддзя перавышае «нармальную» чалавечую неабходнасць у падобных зменах.

Усведамленне ўсіх названых акалічнасцяў, магчыма, здольна ўплываць на светапогляд дызайнера, на ягоную прафесійную пазіцыю. Хоць ацэнка іх як фатальных або як цалкам звычайных – права індывідуума.

Якія ж яны – новыя сацыяльна-каштоўныя арыенціры



нашага дызайну? У значнай ступені яны супадаюць з агульнымі прафесійнымі мэтамі. Гэта, напрыклад, устаноўка на дэмакратычны, «эканомны» дызайн – эканомны па вытворчых выдатках, па візуальнай мове; дызайн, які стварае рэч, максімальна «прыладкаваную» да карыстальніка, камфортную для яго.

У шырокім сэнсе слова – гэта ўстаноўка на экалагічны дызайн, прадукт якога не толькі чысты, яшчэ і ў эксплуатацыі і не забруджвае прыроднае наваколле. Ён – не агрэсіўны, спакойны, гарманічны. Ён – ветлівы і разумны доўгажыцар, які з цягам часу становіцца бліжэй, неабходным гаспадару. Такая рэч – своеасаблівы антыпод да рэчы-эфэмерыды, прадмета ўмоўна ці літаральна аднаразовага ўжытку, якім яшчэ ганарыцца сучасная цывілізацыя. Уласна кажучы, менавіта ў такім поглядзе на рэч з адроджанай каштоўнасцю знаходзіцца інтарэс дызайну і спажывецкага рынку да традыцыйных «класічных» матэрыялаў – да вырабаў з натуральных камянёў, дрэва, керамікі.

Змены густаў і прыярытэтаў у культуры спажывання непазбежныя. У рэфлексіях чалавечай свядомасці ўсё часцей узнікае настальгія па «сапраўднаму», першааснаму, аднаведнаму прыродзе. У дызайне гэта праяўляецца як пільная ўвага не толькі да візуальных, але і да тактыльных уласцівасцяў прадмета. (Для параўнання: у музыцы мы назіраем зварот ціканасці да «жывога» гуку, у кіно – да выкарыстання мастацкага прыёму здымкі ў рэальным часе.)

Чалавек звязвае найперш на тое, што даецца яму ў непасрэдных адчуваннях праз органы пачуццяў. Так і прадуктагта ў

дызайне вабяць дакладнасць, пэўнасць, якія служыць першапрычынай і крыніцай інспірацыі для разважлівай логікі і вобразнага мыслення. Такім чынам, дызайн шукае апору ў сталых каштоўнасцях, імкнецца набыць гуманістычны змест. Пакуль, аднак, нас акружае мноства рэчаў, знешне прыгожых, зробленых беззганна, але «чужых», стэрыльна-аднастайных. Рэчы абязлічаныя, пазбаўленыя цэльнасці, робяцца разнастайнымі праз амаль узаконеную мастацтвазнаўцамі эклектыку ў пабудове формы. Крытэрыі стылістычнай вытрыманасці, візуальнай цэласнасці формы трактуюцца цяпер больш свабодна.

Дызайн адказны за экалогію прадметна-матэрыяльнай галіны культуры, за захаванне яе гуманістычнай асновы, паколькі звязаны з вытворчасцю вялізнай колькасці тыражаваных рэчаў, што акружаюць чалавека паўсюль: у офісе і тэатральнай зале, у доме і на вуліцах горада. Дызайн, як думасца, не ў апошнюю чаргу адказвае за ахову культурнага наваколля ад выдаткаў рынкавай экспансіі. Так, рэклама расквечвае, ажыўляе, але часам і псуе гарадскі пейзаж. Нярэдка яна парушае гармонію архітэктурнага збудавання, уносіць сумятню і ўспрымаецца як безгустоўны макіяж на твары будынка.

Адна са складаных праблем: як сумясціць, прымірыць эканамічную ангажаванасць і высокае культурнае прызначэнне дызайну? У гэтай сувязі ўзнікае пытанне аб актуальнасці ідэі «жыццёбудовы», што нарадзілася ў славянскім дызайне на пачатку XX стагоддзя. Ва ўсіх разе, наш сучасны дызайн яўна мае патрэбу ў абноўленай ідэалогіі, у адраджэнні актыўнага, дзейнага духоўна-маральнага пачатку. Прычым самаасцярожэнне беларускага дызайну на міжнародным узроўні можа здзейсніцца толькі тады, калі наш дызайн звернецца да каштоўнасцяў нацыянальнай культуры, калі будзе шукаць у іх крыніцу своеасаблівасці, непаўторнасці практных вырашэнняў. Шлях жа запазычвання моднай формы, прыёмаў фарматварэння, «знятых» з не горшых нанат замежных аналагаў і ўзораў, адразу ставіць дызайнера на другую ролю – ролю імітатара, пераймальніка. Між тым традыцыя «народнага» дызайну, адменны спосаб светаўспрымання, выяўлены ў рукаворным прадукце, у стане абазначыць няходжаных сцэжкі ў фарматворчасці, спрыяць нараджэнню сапраўды новых ідэй.

Рысы новага беларускага дызайну падказваюцца этнічным характарам славяніна – прастатой і мяккасцю, урыўнаважанасцю, блізкасцю да прыроды, схільнасцю да эканомных, вывераных, дыхтоўных рашэнняў, якія ўвасабляюцца ў рацыянальнай, прадуманай канструкцыі, у знешне сціплай, але выразнай форме вырабаў.

Паспрабуем рабіць рэчы, найлепшым чынам прыстасаваныя для выкарыстання і ў той жа час адекватныя нашаму светаўспрымання, і тады ёсць шанс, што «негульны выраз твару» з'явіцца ў беларускага дызайну.

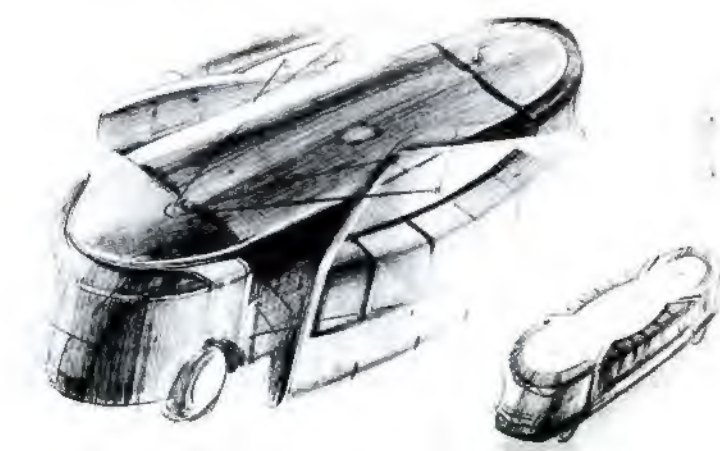


Комплекс санитарно-гигиенических (экспериментальный проект). Национальный дизайн-центр. Дизайнер Д.Сурский.

Швейная бытовая машина. Национальный дизайн-центр. Дизайнер Г.Шакевич.

Маісееў Уладзімір Стэфанавіч – кандыдат мастацтвазнаўства, загадчык аддзела Нацыянальнага дызайн-цэнтру, сябра Беларускага саюза дызайнераў.

Пошукі канцэптуальнага рашэння знешняга выгляду і інтэр'ера аўтобуса малага класа. Нацыянальны дызайн-цэнтр. Дызайнеры: С.Паланевіч, В.Соліца, Н.Стас, А.Фандэюхін.





Леанід Хобатаў:

“Жывапіс памёр. Няхай жыве жывапіс!”



Леанід Хобатаў нарадзіўся ў 1950 годзе ў г. Рэчыца Гімеляскай вобласці. Скончыў Рэспубліканскую мастацкую школу (1969), Беларускае дзяржаўнае тэатральна-мастацкае інстытут – аддзяленне манументальнага жывапісу (1981). Вучыўся ў прафесара Г.Ваічанкі. Сябра Беларускага саюза мастакоў. У 1986 г. уступіў у творчае аб’яднанне «Няміга – 17», да 1999 г. быў яго старшынёй. Сёння з’яўляецца дырэктарам Рэспубліканскай мастацкай галерэі пры БСМ (былы Палац мастацтваў).

Леанід Хобатаў вызначае свой шлях у мастацтве як адыход ад рэальных формаў у бок абстрагаванасці. Але пры гэтым ён шукае суадносіны паміж прыродай і жывапіснай формай.

Ён не пашырае свае эксперыменты ў прастору новых тэхналогій, імкнецца раскрыць магчымасці традыцыйнай тэхнікі алейнага жывапісу.



# маналогі

...З Палацам мастацтваў, што ў сталіцы на вуліцы Казлова, мы заўжды звязвалі вобраз беларускага выяўленчага мастацтва. Тут фарміраваліся яго тэндэнцыі, азначаліся моцныя і слабыя бакі. Палітыка Палаца мастацтваў адлюстроўвала палітыку дзяржавы, часта і сам ён фарміраваў палітыку ў сферы выяўленчага мастацтва. Тут выказваліся не толькі жывапісныя ці скульптурныя прыхільнасці, але знаходзіла сваё месца розная інсталяцыйная «бутафорыя» – пудзілы, сцягі, аж да унітазаў – мастакі ж таксама грамадзяне, якія маюць права голасу і права на экстрэмальныя формы самаствярджэння.

Светлы, але залішне халодны з восені да вясны і таму няўтульны будынак зусім непадобны на палац. Ён не захаваў у сабе сталай атмасферы – яна змянялася разам са змяненнямі «клімату» ў краіне. Здаецца, у апошнія дзесяцігоддзі тут не было цёплынкі ні да мастакоў, ні да гледачоў – і ў прамым, і ў пераносным сэнсе. Я часта пытаюся ў сябе: калі ж тут пачнецца сапраўдная «адліга»?

...Сёння шмат гаворыцца пра напаванне грамадства і жорсткіх, цынчных людзей. Мастак не дае адказаў на пытанні, кім мы з’яўляемся і куды імкнемся. Але ён сваёй творчасцю прымушае думаць і шукаць, адчуваць і спачуваць. Мастацтва часта надаецца большае значэнне, чым яно заслугоўвае. Але, бясспрэчна, мастак – творца не толькі фізічных вобразаў. Ён праз вобразы ўздзейнічае на нашы думкі і часта іх фарміруе.

Жывапіс мёртвы, як і само мастацтва, якое стала камерцыялізаваным і скіраваным на продаж. Бездухоўнасць прывяла да бясформеннасці, творы ўспрымаюцца як агрэсіўныя і жорсткія... Можна і далей працягваць ланцужок абвінавачванняў у адрас сучаснага мастацтва і сучасных мастакоў. Але ўсё гэта каторы раз пацвярджае, што адказнасць мастака вялікая. І ён тую адказнасць усведамляе.

...Прымусяць мастака прыдырыць свае думкі, загаварыць – няпростая задача. Мастакі часта памыляюцца, але часта менавіта тыя з іх, якія спачатку блукаюць і шукаюць свой шлях, уяўляюць для мастацтва найбольшую цікавасць. Праўда творчасці схавана так глыбока, што даводзіцца даходзіць да яе гадамі. І для гэтага мастаку часта не хапае ўнутранай свабоды. А мастак жа мусіць выбіраць незалежны шлях, які нярэдка заканчваецца эпітафіям.

Калі раней мастак не задумваўся над пытаннямі колеру, прасторы, дык гэта таму, што ён быў прывязаны да рэальнага. Мастак быў «рэалістычны і класічны». Я сам больш за ўсё баяўся класіцызму і маньерызму, бо адчуваў іх праявы ў сабе. І ўсімі магчымымі сродкамі імкнуўся развітацца з такім уплывам назаўсёды. Тым не менш па-сапраўднаму я вучыўся ў Петярбургу, на выставах рускай класікі, на прыкладах італьянцаў, іспанцаў, французцаў, англічанцаў.

...Сёння многія маладыя мастакі пытаюцца: а ці патрэбна нам акадэмічная адукцыя? Патрэбна. Без акадэмічных навываў мастак будзе займацца не чым іншым, як самадзейнасцю. Не многім прырода дала ўсё ад нараджэння. Такія выпадкі вядомыя, але гэта хутчэй выключэнне з правілаў. Без мастацкай адукцыі мастак ніколі не дасягне неабходнага ўзроўню, будзе пераймальнікам. Мастака без адукцыі заўжды вылучаеш сярод іншых па мноству прэтэнзій да яго майстэрства.

Я разумею тую моладзь, якая пасля заканчэння акадэмічнай адукцыі скардзіцца на моцнае ўздзеянне стылю прызнаных майстроў. Цяжка пазбаўляцца звычак. Але, на мой погляд, менавіта пошукі свайго, новага – гэта адна з найскладаных задач, якую павінен вырашыць малады мастак, каб развіць у сабе самастойнасць мыслення. У гэтым пераадоленні ён мусіць праявіць свае валявыя якасці, без якіх творчая асоба проста не фарміруецца.

Каб кроць наперад, трэба дасканала ведаць сусветную культуру. Гэта сама, як неабходна для фарміравання творчай асобы падарожнічаць, бачыць, камунікаваць. Нельга замыкацца. Калі няма новых уражанняў, мастацтва становіцца правінцыйным. Канешне, прыемна ўяўляць сабе, што ты – геній (калі ты нікога іншага, апроч сябе, не заўважаеш), але не варта ўпарціцца ў сваім няведанні. Надзвычай важна ўмець ламаць свае стэрэатыпы. Напрыклад, раней многія мастакі-жывапісцы пагардліва ставіліся да мастацтва фатаграфіі. Сёння ж усё зразумелі, што фатаграфія – гэта рэч інтэлектуальная, змястоўная, тонкая і вартая самай пільнай увагі. Фатаграфія нарадзіла новы мастацкі вобраз, і гэта дае ёй права называцца мастацтвам.

Пераадольваючы стэрэатыпы, мы развіваем мастацтва, даём яму свабоду і новае дыханне. Пошук новай мовы – гэта адна з асноўных задач мастака. Яшчэ ў 1990-ыя гіды, вярнуўшыся з падарожжа ў Францыю, я прыйшоў да высновы, што жывапіс памёр. І ў гэтым была частковая праўда, таму што якраз у той час адбываліся мастацкія катаклізмы, тэрыторыю нашай рэспублікі захапілі розныя новыя заходнія

Матэрыял прайлюстраваны графікай Л.Хобатава розных гадоў.





Істамянок  
Эльвіра  
Анатольеўна –  
студэнтка  
Еўрапейскага  
гуманітарнага  
універсітэта.

«хвалі». Перформанс, інсталляцыя, відэа-арт народжаны менавіта такімі пошукамі новага. Але нашаму беларускаму мастаку не варта слепа імітаваць заходнія ўзоры. Толькі самастойнае развіццё дапаможа нам знайсці сваю нішу ў сусветным мастацкім працэсе.

...Некалькі словаў наконт крытэрыяў. Часам нашы мастацтвазнаўцы задавальваюцца артыкуламі «агульна-культурнага» зместу, але хочацца ў іх бачыць глыбіню спасціжэння твора настолькі, наколькі гэта заяўляе мастак. Калі мастацтвазнаўца здольны адекватна ацэньваць мастацкія вартасці, то часта ён апыраджае нават творцу. Прафесійна грамадны мастацтвазнаўца – вялікі памочнік мастака.

У карціне жывапісец прадстае ўсёй сваёю сутнасцю. І, каб зразумець яго, часам бывае дастаткова пабачыць адзін твор. Калі ж рэалізавацца ў ім не ўдалося, мастацтвазнавец прызваны падказаць, чаму так здарылася. Бывае, варта ўнесці невялікія змяненні – і твор зайграе па-сапраўднаму.

Не трэба забывацца і пра запал, захапленне. На мой погляд, хутка тэрмін «пачуццёвасць» стане шырока распаўсюджаным у мастацтвазнаўчай тэрміналогіі, але пакуль што яго ігнаруюць. Разумовага сёння надзвычай шмат у кіно, літаратуры, тэатры, балете. Мы навучыліся ўтрымліваць жывапіс формай, расфарбоўваць яе колерам, мы расстаўляем знакі прыпынку і, нарэшце, вызначаемся ў прасторы і ў стылі. Не пазбаўлены тэмпераменту творы пачатку 1920-ых гадоў. А што вылучае іх з шэрага ўсіх астатніх? Менавіта пачуццёвасць успрымання жыцця, неабходная ўмова вечнасці.

...Сучасны мастак – гэта носьбіт агульнай ідэі. Стварэнне ўражання, што ўсе мастакі працуюць над адной тэмай і ствараюць разам нешта агульнае ў адным вытворчым цэху. І кожнаму прадстаўляецца эксклюзіўнае права замкнуць агульны творчы ланцуг, агульную ідэю, мадэль. І той, каму гэтае ўдасца, становіцца знакамітым. Калі ты здольны ўключыцца ў гэты працэс, у цябе ёсць шанс таксама ўзяць на «алімп».

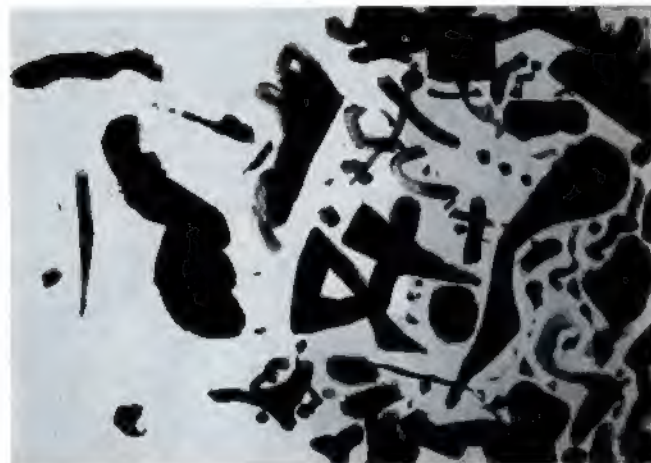
Праблемай можа стаць сацыяльная прастора мастака, яго імкненне жыць камфортна. Мастак не вольны ў гэтым свеце, яшчэ складаней яму адваяваць матэрыяльную свабоду. Я не маю на ўвазе толькі наш край, такія праблемы ёсць у мастакоў усіх краінаў і кантынентаў. Калі б сацыяльная прастора была не такой «важунчай» у дачыненні да людзей мастацтва,

мастак не супрацістаўляў бы сябе так агрэсіўна гэтаму свету.

У нас яшчэ няма такой прасторы, дзе б мастакі маглі змагацца за свае ідэі, няма такога месца, куды б яны маглі прыйсці і разам абмеркаваць надзённыя праблемы. Я па характару – чалавек аптымістычны і маю надзею, што такім домам стане Палац мастацтваў. Спадзяюся, што нам удалася ператварыць Палац мастацтваў у культурны цэнтр, дзе б адбываліся многія сур'ёзныя падзеі. Для гэтага мастакам трэба навучыцца разумець і падтрымліваць адзін аднаго. Варта толькі давесці ім нашы планы, і, я ўпэўнены, яны адгукнуцца. Згадаем, да прыкладу, савецкія часы,

калі становішча Палаца было іншым, больш пажважным. Сёння, каб ён зрабіўся сапраўды шаюнай і прэстыжнай установай, трэба многае змяніць, трэба распрацоўваць цэлую культурную праграму. Але ж пры такіх вільзных вольных прасторах экспазіцыйных залаў мы можам рэалізаваць любую задуму. Для гэтага, натуральна, патрэбны фінансы і час... Але самае галоўнае – існуе ідэя, а калі яна ёсць, знайдзецца і рупліўцы, каму неабыйсцае культурнае жыццё рэспублікі.

Падрыхтавала Э.ІСТАМЯНОК.



## Альфрэд Ляўтэрбах пра захаванне і рэстаўрацыю архітэктурнай спадчыны

У 1929 годзе ў Варшаве выйшла ў свет праца вядомага польскага гісторыка мастацтва і археолага Альфрэда Ляўтэрбаха «Пярсцёнак мастацтва». Адзін з раздзелаў кнігі называўся «Рэстаўрацыя набыткаў архітэктурнай спадчыны». Гэты класічны тэкст па тэорыі захавання і рэстаўрацыі архітэктурнай спадчыны, які быў добра знаёмы даваенным захавальнікам культурных набыткаў Заходняй Беларусі, у сучаснай Польшчы вывучаецца студэнтамі ўніверсітэтаў. Польская школа кансервацыі добра вядомая ў шырокім свеце. Сучасныя дасягненні польскіх спецыялістаў трымаюцца на моцным тэарэтычным падмурку, які быў створаны ў XX стагоддзі вядучымі тэарэтыкамі і гісторыкамі мастацтва, сярод якіх – Ксаверы Півовскі, Ян Беластоцкі і Адам Мілабэндскі. У гэтым шэрагу бліскучых імёнаў імя Альфрэда Ляўтэрбаха стаіць першым.

Ян Альфрэд Ляўтэрбах (1884 – 1943) нарадзіўся ў Варшаве, вучыўся ў Боне (Нямеччына) і Берне (Швейцарыя). У 1911 годзе ў Мюнхене выдаў кніжку «Рэнесанс у Кракаве». У 1912 – 1919 гадах працаваў у варшаўскім Таварыстве догляду набыткаў мінуўшчыны. Пазней працаваў у Міністэрстве мастацтва і культуры і іншых установах, выкладаў гісторыю мастацтва ў Варшаўскай політэхніцы. Супрацоўнік Камісіі гісторыі мастацтва Польскай Акадэміі навук, член Варшаўскага навуковага таварыства, Саюза польскіх літаратараў. У 1928 – 1937 гадах на пасадзе дырэктара Дзяржаўных мастацкіх збораў займаўся арганізацыяй музейных экспазіцыяў, у тым ліку славутых Лазенак. Праводзіў рознабаковую навукова-даследчую дзейнасць у сферы захавання помнікаў гісторыі мастацтва і археалогіі.

Рэгулярна публікаваў свае даследаванні і нарысы ў ілюстраваных часопісах – «Тэхнічны агляд», «Музею», «Аркады», «Варшаўскі агляд». Да найважнейшых работ Альфрэда Ляўтэрбаха належаць кнігі «Стыль Станіслава Аўгуста» (1918), «Варшава» (1925) і «Пярсцёнак мастацтва» (1929).

У Беларусі – з-за розных гістарычных абставінаў – не складалася традыцыя тэарэтычнага забеспячэння працэсу захавання і рэстаўрацыі культурнай спадчыны. Таму досвед Польшчы, адлюстраваны ў тэкстах сусветна вядомых даследчыкаў, для нас надзвычай актуальны. Прапаную чытачам часопіса «Мастацтва» свой пераклад хрэстаматыйнага тэксту Альфрэда Ляўтэрбаха «Рэстаўрацыя набыткаў архітэктурнай спадчыны» наводзе выдання Alfred Lauterbach. Pierścień sztuki. Historia i teoria. Warszawa, 1929. Пераклад падрыхтаваны пры падтрымцы Польскага інстытута ў Мінску.

Вадзім ГЛІНІК.



## Рэстаўрацыя набыткаў архітэктурнай спадчыны

Р Альфрэд ЛЯЎТЭРБАХ

Рэстаўрацыя набыткаў архітэктурнай спадчыны ўзнікла, па сутнасці, адначасна з узнікненнем умельства рамонту і догляду будынкаў, якія з нейкіх прычынаў у вачах нашчадкаў заслугоўвалі захавання. Прычыны, з якіх будынкі захоўваліся, маглі быць як матэрыяльнай, так і ідэальнай прыроды (ці абедзвюх адразу). Таму думка, што захаванне набыткаў паўстала, бадай, на грунце рамонтнага і патрыятычнага гістарызму, памылковая, хоць трэба прызнаць, што гэта – галоўныя чыннікі, якія абудзілі ўсведамленне вартасці набыткаў, а таксама спрычыніліся да стварэння тэорыі і практыкі сучаснага захавання. Калі прыхільнікі кансервацыі набыткаў часта займалі дактрынёрскую пазіцыю, дык іх праціўнікі не менш па-дактрынёрску, але ў адваротным сэнсе, ставіліся да самой патрэбы захавання, цвердзячы, што твор мастацтва жыве і памірае гэтак сама, як чалавек, і што барацьба з натуральным працэсам распаду або з нейкай вышэйшай сілай не мае сэнсу, а вынікі гэтай ба-



**Глінік Вадзім Васільевіч** – архітэктар-рэстаўратар. Скончыў архітэктурны факультэт Беларускага політэхнічнага інстытута (1983), курс архітэктурнай рэстаўрацыі Міжнароднага даследчага цэнтру па захаванню і рэстаўрацыі культурнага набытку (ІКАРОМ, г. Рым, 1992). Першы намеснік старшынё Беларускага камітэта Міжнароднай Рады па помніках і мясцінах (ІКАМОС). Аўтар і навуковы кіраўнік праектаў захавання шэрага старадаўніх аб'ектаў (цэнтр Полацка, ансамбль праспекта Ф.Скарыны ў Мінску і інш.).

Палацавы комплекс у Ружанах. Сучасны стан.

рацбы сумнеўныя. Аднак нашай прыродзе ўласціва прага змагання са старасцю, а менавіта з тым працэсам распаду, які ў дачыненні да чалавека, гэтак сама як і да неадужаўлёных прадметаў, мы хацелі б любым коштам аслабіць і аддаліць. Нельга забываць і тое, што працяглае гістарычнае выхаванне ўзадавала ў нас пэўнае гістарычнае пачуццё, якое напамінае пра свае правы. Такім чынам, неабходнасць захоўвання набыткаў не можа выклікаць сумневу. Сумнеў выклікае хіба што справа метаду або пытанне прынцыпаў, якіх трэба трымацца пры рэстаўрацыі.

Сучасная тэорыя адрознівае рэстаўрацыю ад кансервацыі. Рэстаўрацыя называецца залежна ад выкарыстання вяртанне будынка да першапачатковага стану, кансервацыя – толькі догляд і гарантаванне беспекі. У тэорыі прысяецца адно кансервацыя, аднак на практыцы немагчыма пазбегнуць рэстаўрацыі. У рэальнасці кансервацыя можа быць выкарыстана толькі ў двух выпадках – або для дасканала захаваных гмахаў, або для так званых мёртвых набыткаў, гэта значыць руінаў. У іншых выпадках заўжды будзе непазбежнай большая ці меншая рэстаўрацыя, якую сёння сарамліва або памылкова называюць кансервацыяй, хоць паміж заменай аднаго квадратнага метра выветраных цаглянаў і заменай цэлай сцяны няма ніякай істотнай розніцы. Таксама няма, напэўна, ніводнага старадаўняга набытку архітэктуры, які б цытам вякоў не падпадаў пад большыя або меншыя рэстаўрацыі, калі замяняліся не толькі гнілыя дахавыя сувязі, але таксама калоны, гзімсы, скляпенні, контрфорсы, пінаклі, шчыты, тымпаны і таму падобныя часткі архітэктуры. Такім чынам, на прыкладзе любога велічэзнага старадаўняга аб'екта можна пераканацца, што рэкламаваны да нядаўняга часу прынцып адно строгай кансервацыі ў рэальнасці не выпадае вытрымліваць, бо мяжа паміж кансервацыяй і рэстаўрацыяй няўлоўная і існуе хутчэй дыялектычна, чым рэальна.

Што да жывых будынкаў, дык, уласна, існуе праблема толькі іх рэстаўрацыі. Рэстаўрацыя, як панятак шырэйшы і больш адпаведны практыцы, у аднолькавай меры ахоплівае як захоўванне таго, што ёсць (згодна з тэхнічнымі магчымасцямі), так і рэстаўрацыю ў самым дакладным значэнні слова, гэта значыць адбудову. Тут, уласна, мы і дакрамёмся найцяжэйшай справы, якая становіцца сутнасцю праблемы.

Існуе ўсеагульнае перакананне, якое апіраецца на незлічоныя прыклады, а яшчэ больш, можа, на погляды В'яле-ле-Дзю-

ка, што ў мінулых вяках набыткі заўжды рэстаўраваліся без уліку іх папярэдняй формы і тэхнікі ўзвядзення, паводле панавальнага тады стылю ці архітэктурных формаў. Між тым прыклады гістарычных рэстаўрацыяў вядомыя (прынамсі, у Францыі) ужо ў сярэднявеччы<sup>1</sup>. Шматлікія касцёлы, якія рэстаўраваліся пасля рэлігійных войнаў, гістарычна адбудовваліся з такой дакладнасцю і верагоднасцю, што найноўшыя часткі цяжка адрозніць ад старэйшых. Пры рэстаўрацыі касцёла св. Стэфана ў Кане ў XVII стагоддзі былі паўтораны ўсе папярэднія формы ад XI да XV стагоддзяў! Абацтва ў Лясэ і кляштар у Эльне адбудаваны ў раманскім стылі ў XIV стагоддзі. Пры адбудове капэдры ў Базасе паміж 1583 і 1635 гадамі былі захаваны ўсе гатычныя формы. У акрузе Жыронда існуе цэлы шэраг касцёлаў, якія былі адрэстаўраваныя ў XVII стагоддзі ў гатычным стылі, не гаворачы ўжо пра гатычныя завяршэнні вежаў у касцёлах Пікардыі, дзе сярэднявечныя формы жылі яшчэ ў XVII і XVIII стагоддзях. Таму гістарычныя рэстаўрацыі не з'яўляюцца вынаходствам В'яле-ле-Дзюка, але праявай глыбокай пашаны да набытку. На пачатку XIX стагоддзя, у эпоху рамантызму, у часе ідэйнага збліжэння з сярэднявеччам, калі павялічылася колькасць археалагічных даследаванняў, аднавілася манархія ў Францыі і паўстала рэакцыя супраць вандалізму рэвалюцыі, не магла запанаваць аніякая іншая тэорыя рэстаўрацыі набыткаў, як толькі тэорыя гістарычнай адбудовы. Іэта тым больш зразумела, калі прыгадаць, што ў XVII і XVIII стагоддзях з найвялікшай пагардай і жорсткасцю ставіліся да ўсяго сярэднявечнага мастацтва, з якім як з “варварскім”, “супярэчным законам прыгажосці”, “пазбаўленым здаровага сэнсу”, “абразлівым для пачуцця густу”, “разбэшчальным для розуму” змагаліся з бязлітаснай заўзятасцю як архітэктары (Перо, Бландэль), так і філосафы з літаратарамі (Мантэск'е, Вальтэр, Русо, Фенелон). Рэвалюцыя з імпульсам кінулася на вынішчэнне гэтых “помнікаў цемрадзі”, а архітэктар Пені-Радэль у 1810 годзе прадставіў публіцы “спосаб разбурэння гатычных касцёлаў за некалькі гадзін”. Няма нічога дзіўнага ў тым, што рамантызм палічыў рэстаўрацыю гэтак абыгнаных, знявечаных і панішчаных помнікаў сярэднявечча справай гонару і што для тэорыі рэстаўрацыі апірышчам абраў гістарычны грунт. У такім падыходзе не было ніякае памылкі, але памылкаю было дактрынерства, з якім рамантыкі ўзяліся за справу. Калі б прынцып гістарычнай рэстаўрацыі праводзіўся паслядоўна і не было памкнення да адзінства стылю ці да пурызму, а наадварот, дык ужо тады было б прызнана, што якраз гісторыя і вымагае захавання слядоў усіх эпохаў і што дагматычнае прывядзенне да адзінага стылю знішчае гісторыю набытку, падмяняючы яе археалагічным падманам.

Калі эпоха класіцызму саромелася готыкі, дык рамантычная эпоха саромелася напластаванняў пазнейшых стыляў, якія бесцырымонна выдзяляліся з сярэднявечных набыткаў, што не толькі супярэчыла сапраўды гістарычным прынцыпам, але прыводзіла да псеўдастыліявых імітацыяў. Як рэакцыя супраць такой практыкі, што трывала на працягу амаль усяго XIX стагоддзя, быў выстаўлены пастулат адной толькі кансервацыі з адмаўленнем ад рэстаўрацыі, гэта значыць адбудовы. Аднак гэты тэарэтычна слушны прынцып пры сутыкненні з рэальнасцю разбураецца. Вавель гэтаму – добры прыклад. Нягледзячы на далёкасмяжнае жаданне аднаго толькі захоўвання, фактычна была зроблена яго адбудова, бо іншая выйсця не было. Вавельскі замак можна было ўважаць за мёртвы набытак або руіны, і тады хапіла б адной толькі кансервацыі ў дакладным значэнні гэтага слова – засцеражэння ад уздзеянняў атмас-

феры, апаўзання грунту і да т. п. знешніх чыннікаў. Або можна было трактаваць замак як жывы набытак і затым рэканструяваць. Ніхто, бадай, не будзе настойваць на назве “кансервацыя” ў дачыненні да Вавеля, дзе ад дахаў да паліхромных перакрываццяў, ад калон на ўнутраных галерэях да падлог і сходаў усё з'яўляецца новым або грунтоўна адноўленым. І не можа быць інакш. Наадварот, калі б Вавельскі замак не адрэстаўравалі з дактрынерскіх поглядаў (у свой час былі і такія думкі) – гэта было б сведчаннем нашай баязлівасці і няўмеласці. Вавель так глыбока ўкаранёны ў гісторыю культуры ці хоць бы ў гісторыю аднаго горада, так звязаны з яго сілуэтам і характарам, што адмаўленне ад гэтых вартасцяў было б прысудам на добраахвотнае жабрацтва, доказам нястачы сіл і пачуцця рэальнасці. Нагадаем сабе гарачыя дыскусіі на тэму адбудовы званіцы св. Марка ў Венецыі. Усе тэарэтычныя сумневы, перасцярогі і аргументы праціўнікаў адбудовы сталіся неістотнымі перад усеагульным усведамленнем таго, што званіцу можна адбудоваць у асячонах традыцыйных формах і што адмаўленне ад адбудовы супярэчыла б нашым тэхнічным магчымасцям і абуджанай гістарычнай свядомасці. Маючы планы і архітэктурныя здымкі, а таксама розныя дапаможныя даныя, мы можам дакладна паўтарыць зруйнаваную частку і нават увесць набытак. Зрэшты, гэта не будзе падманам. Паўтарэнне абмераў і профіляў не можа лічыцца за сцёраванне супраць гісторыі і супраць мастацтва парушэнне. Чорнай плямаю гістарычных рэстаўрацыі XIX стагоддзя была менавіта палавінчатасць гістарычнага прынцыпу – непрыманне да ўвагі ўсёй гісторыі набытку на карысць аднаго стылю, да якога будынак іштучна дацягваўся так, нібы замест гістарычнага прынцыпу быў ажыццёўлены, па сутнасці, пурыстычны прынцып, што прыводзіла да меншай ці большай фальсіфікацыі набыткаў. Яскравым прыкладам такой фальсіфікацыі былі адбудовы руінаў, супраць чаго слушна паўставаў Раскін (*The Seven Lamps of Architecture*). Такім чынам, недахопы і падробкі, якія часта сустракаліся пры рэстаўрацыях мінулага стагоддзя, былі вынікам не памылковага прынцыпу, але памылковага яго выкарыстання.

Часта, не маючы дастаткова рэчавага матэрыялу, але абаліраючыся пераважна на пісьмовыя дакументы або аналогіі, цэлая частка, мury, скляпенні, вежы і да т. п. былі рэканструяваны або дабудаваны не паводле рэчавых слядоў, а паводле літаратурных фантазій і домysлаў. Такое становішча выклікала справядлівую рэакцыю, якая, зрэшты, пайшла занадта далёка. Імкнучыся любым коштам, нават коштам мастацкага выгляду, выявіць гісторыю будынка ва ўсіх дэталях, гэта тэорыя загадвала раскрываць нават муроўку сценаў, а неабходныя новыя часткі трактаваць сучасна – надаваць ім новы, адрозны ад гістарычнага выгляд. Такі прынцып, так сама як і прынцып адной толькі кансервацыі, немагчыма праводзіць паслядоўна. Сапраўды, можна залатаць сярэднявечны мур цэлай сучасных памераў, можна надаць гзімсу іншы аблом, замяніць капітэль кубікам або змяніць сілуэт гельму, але нельга замест стромага гатычнага даху зрабіць плоскі гольц-цэментавы дах, хоць гэта напэўна было б выразам сучаснасці. Такім чынам, не відно аніводнай прычыны, з якой пры наяўнасці дастатковых даных належала б змяняць абломы гзімсаў або сілуэт гельму. Бо гэта – толькі дактрына. Гістарычная рэстаўрацыя, якая апіраецца на дастатковы рэчавы матэрыял, якая выяўляе ўсе вартасныя архітэктурныя часткі незалежна ад іх эпохі і стылю і якая пры выкарыстанні ўласнай тэхнікі і адпаведнага матэрыялу праведзена добрасумленна, заўжды будзе

найрацыянальнай рэстаўрацыяй, найменш агіднай для нашчадкаў, і разам з тым будзе задавальняць наша гістарычнае пачуццё, якое гэтак розніцца ад найўнасці мінулых часоў. Спасылкі на практыку даўніх часоў, калі набыткі рэстаўраваліся паводле панавальнага на той час стылю, не вытрымліваюць крытыкі, бо ў мінулым рабіліся галоўным чынам перабудовы, а не рэстаўрацыі ў сучасным значэнні гэтага слова. Мінулыя вякі вызнавалі выразны дамінавальны стыль, чым мы пахваляцца не можам, затое яны не мелі “гістарычнага інстынctu”, які з'яўляецца рэальным здабыткам, на што нельга не звязаць. Зрэшты, згаданыя францускія прыклады сведчаць, што ў пэўных выпадках менавіта глыбокая пашана да набытку схіляла да гістарычных рэстаўрацыі. Гэта пашана паглыбілася і пашырылася, таму прынцып гістарычнай рэстаўрацыі, які апіраецца на рэчавы матэрыял і на ўдасканаленую тэхніку, што дазваляе максімальна захаваць і выявіць істотныя каштоўныя часткі будынка, падаецца адзіна рацыянальным. Само сабой зразумела, што тут нельга гаварыць пра якое-небудзь агульнае правіла. Кожны асобны набытак мусіць трактавацца індывідуальна, залежна ад стану яго захавання, мастацкай і гістарычнай вартасці, прызначэння, сітуацыі, матэрыялу і да т. п. чыннікаў, якія могуць і павінны ўплываць на выбар спосабу рэстаўрацыі. Стоячы, у пэўнай ступені, на абароне прынцыпу “гістарычнай” рэстаўрацыі, зусім не сцвярджаючы, што гэты прынцып ёсць заўжды і адзіна слушны, мяркую, аднак, што для каштоўных набыткаў ён найменш рызыкаўны і найбольш рацыянальны. Калі б, да прыкладу, абрынуўся купал рымскага Пантэона, адзіным магчымым вырашэннем праблемы яго рэстаўрацыі было б дакладнае паўтарэнне даўніх формаў, бо ў дачыненні да набыткаў такога значэння ніхто, бадай, не адважыўся б на “асучасніванне” і да т.п. жарты. Затое змяніць формы купала якога-небудзь другараднага набытку можна было б без лішніх згрызот сумнення. Таму прынцып “гістарычнай” рэстаўрацыі проста стасуецца з вартасцю набытку, формы якога не могуць быць ані зменены, ані мадэрнізаваны.

У эпоху В'яле-ле-Дзюка гістарызм быў неўспешным з прычыны таго, што быў рамантычны, аднак з той хвіліны, калі ён абалёрс на рэчавы грунт, ён стаўся рацыяналістычным. І наадварот – за рамантызм можна ўважаць у роўнай меры як дактрыну дакладнай кансервацыі, так і мадэрнізацыю гістарычных формаў.

Пераклад з польскай Вадзіма ГЛІННІКА.

<sup>1</sup> Paul Léon. Les Monuments Historiques, conservation, restaurations. Paris, 1917.

Замак у Міры. Сучасны стан. Фота В.Паўлаўца.





Замосце.  
Касцёл езуітаў.  
XVII ст.

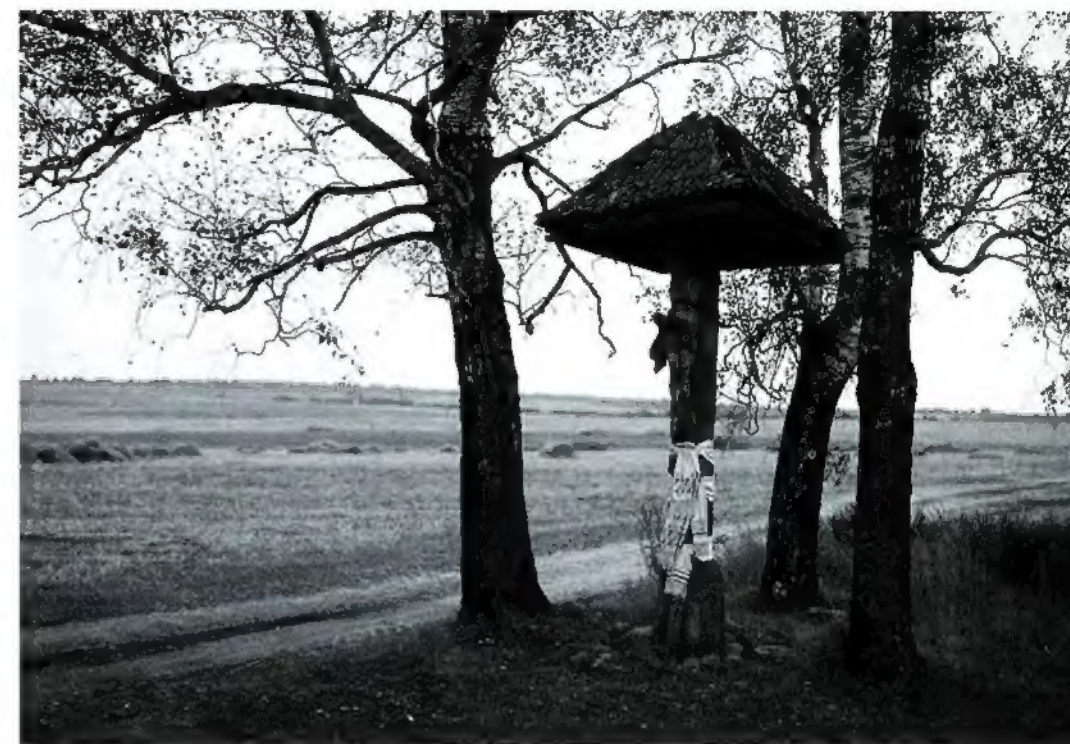


На ростані паміж бярозаў – крыж.  
Драўляны слуп пад дашкам заімішэлым.  
Душа, здаецца, ў вырай адляцела,  
Увесь Сусвет спавіт туманам белым..  
Здранцвелае, знявечанае цела.  
А побач ты, разгублены, стаіш.

І ты з надзеяй кволаю глядзіш  
На ручнікі, на збітыя калені..  
Што трэба нам, каб абудзіць сумленне?  
І бльваюцца думкі і сумненні.  
Пакутлівае ад пакут збаўленне –  
На ростанях, паміж бярозаў, крыж.

## «Добры дзень, Беларусь»\*

Фатаграфія і паэзія Георгія Ліхтаровіча



**ГЕОРГІЙ ЛІХТАРОВІЧ** нарадзіўся ў 1947 годзе ў горадзе Мінску.

Фатаграфію палюбіў яшчэ ў школьным узросце. І, можа, калі ўпершыню ў сваім жыцці амаль месяц падарожнічаў з бацькам-мастаком па Налібоцкай пушчы і разам з ім любавалася прыгажосцю роднага краю, – падсведама і абраў сваю будучую прафесію.

У 1965 – 1966 гадах працаваў асістэнтам кінааператара на Мінскай студыі навукова-папулярных і хранікальна-дакументальных фільмаў.

Пасля службы ў войску, дзе таксама давялося займацца фатаграфіяй, у тым ліку і для вайскавай прэсы, пачаў працаваць у Інстытуце мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору Акадэміі навук. Адначасова вывучаў архітэктуру ў Беларускам політэхнічным інстытуце. Працаваў над ілюстраваннем першых тамоў «Збору помнікаў гісторыі і культуры». У той жа час яго здымкі пачалі рэгулярна друкавацца ў беларускай прэсе і выдавецтвах.

Пазней выкладаў фатаграфію ў Беларускам тэатральна-мастацкім інстытуце, адкуль і быў запрошаны працаваць фотакарэспандэнтам у газету «Голас Радзімы». Але ў хуткім часе жаданне займацца каларовай фатаграфіяй перамагло, і з 1974 года ён пачаў сваю працу ў выдавецтве «Беларусь». Альбомы «Мінск», «Гродна», «Цытадэль славы», «Траецкае прадмесце», «Драўлянае дойлідства Палесся», «Беларуская кафля», «Веткаўскі музей народнага мастацтва». Нізка выданняў па гісторыі беларускага мастацтва XII – XVIII стагоддзяў: «Жываніс..», «Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва..», «Пластыка..», «Ікананіс..» Яго здымкі выкарыстоўваюцца ў шматлікіх энцыклапедычных выданнях, манаграфіях беларускіх мастакоў, камплектах паштовак, плакатах, календарях..

Здымаць даводзілася ўсё. Першага беларускага касманаўта і першы часопіс моды, першых сакратароў і першакласнікаў, першыя пралескі і першы снег. Можа, у тым, каб кожны здымак быў зроблены як ўпершыню, як першы, і хаваецца таямніца творчасці і майстэрства.

Фатаграфічныя працы Георгія Ліхтаровіча неаднойчы адзначаліся дыпламамі на беларускіх, а ў тым часе і агульнасаюзных конкурсах мастацтва кнігі. Не абміналі ўзнагароды і на фотавыставах, але галоўная ўзнагарода, як кажа сам фотамастак, гэта калі атрымліваецца зафіксаваць нешта ў сэрцы чалавека. Калі гэты чалавек хоць на хвіліну адчуе тое, што адчуваў ты, калі здымаў світанак на Браслаўшчыне, прыняцця разлівы ці непрыторныя творы мастацтва. Калі фотаздымкі дапамогуць яму дакрануцца да гэтага бясконцага характа і адчуць гонар за сваю Беларусь.

У сваёй творчасці Георгій Ліхтаровіч часцей за ўсё пазбягае складаных тэхнічных прыёмаў лабараторнай апрацоўкі, так уласцівых сучаснай фатаграфіі. Па яго словах, класічная фатаграфія дае неабмежаваны магчымасці для пошукаў, яна невычэрпная, як сама прырода і творчасць чалавека.

\* Фотаальбом «Добры дзень, Беларусь» выдадзены Беларускай асацыяцыяй кнігавыдаўцоў у 2000 годзе. На конкурсе «Мастацтва кнігі» прызнаны лепшым выданнем 2000 года.





Замак. Мір.  
XVI ст.

\*\*\*  
Жабрацкі туман,  
А на дрэвах лістоты  
Запас залаты.

\*\*\*  
Цвінтар. У цемры  
Не бачна заняўбаня.  
Удзень – жуда туг!

\*\*\*  
На павуцінні  
Вясёлкі трапяткія –  
Як сны пра лета.

\*\*\*  
Кветкам на вушы  
Локшыну вешае дождж.  
Хутка завесі.

\*\*\*  
Ссохлае дрэва  
Пад мёртвай буслянкаю,  
Што ты сасніла?



\*\*\*  
Лістоты капцы.  
Як могілкі, скверыкі.  
Сум лістапада.

\*\*\*  
Шэрань на дрэвах.  
Поўня блакітным святлом  
Лашчыць Калюжу.

\*\*\*  
У хаце чужой  
Я запальваю печку.  
Чужое цяпло?

\*\*\*  
Снежань іскрыцца.  
Некалі мне сумаваць  
Па лістападзе!

\*\*\*  
Як аспярожна  
Конік ідзе цаліком.  
Жыгга пад снегам!

\*\*\*  
Ветах у акне.  
Усё – пяском праз палыцы.  
Меней, меней, ме...

Рубяжэвічы.  
Іосіфаўскі касцёл.  
Пачатак XX ст.





Кожны дзень ахінаюцца зноў  
На заходзе чырвонай парфірай  
І гучаць старажытнаю лірай  
Таямніцы сівых курганюў.

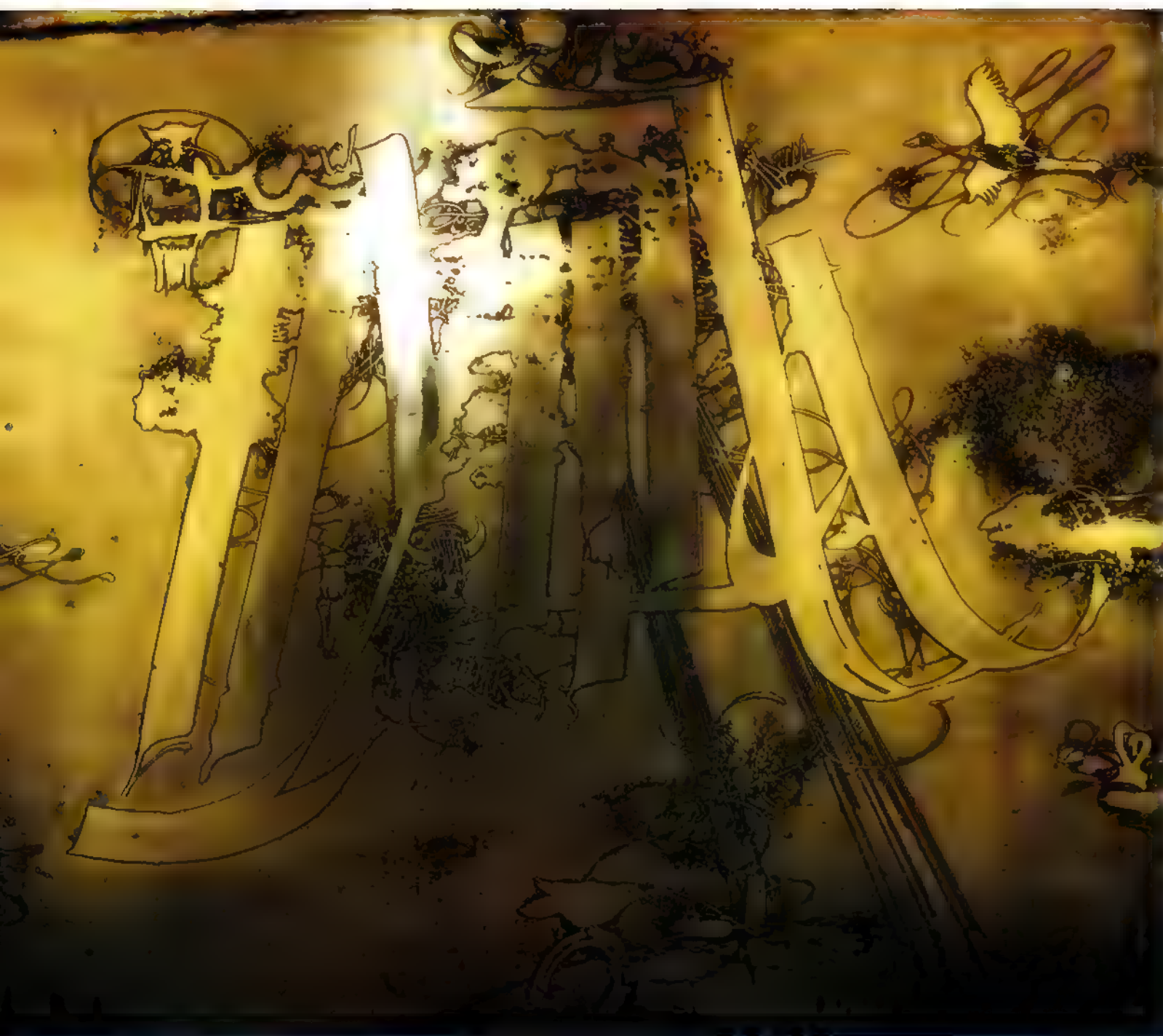
Ад спрадвечных прыроды дароў  
Нам у спадчыну тут засталася  
Так пражыць, каб жыццё не звялося,  
Родны род і радзінная кроў.

Лёс паэлаў і лёс дзівакоў –  
Несці словам праменьчыкі свету –  
Вось адна палымаяная мэта!

Ды не любіць фартуна паэта...  
І ў пракрустава ложка санета  
Не змяняецца веліч вякоў







Павел Семчанка.  
Гукі пушчы.  
Металаграфія.  
2002

## “Літ-арт” – мастацтва шрыфту

П Якаў ЛЕНСУ

Першымі вопытамі ў стварэнні пісьменнасці былі піктаграфічныя знакі, якія ўяўлялі сабою ўмоўныя малюнкi, што ў выяўленчай форме неслі ў сабе сэнс паведамлення. Форма гэтакага пісьма прадугледжвала, як абавязковы, элемент вобразнасці графічнай мовы паведамлення.

Бліжэйшы пераемнік піктаграфічнай пісьменнасці – іерагліфічнае пісьмо поўнасцю захапала вобразна-симвалічную сутнасць напісання пісьмовых знакаў.

У сярэдзіне ж II тысячагоддзя да н.э. з’явіўся ішпы від пісьменнасці – алфавітнае пісьмо. У аснове яго ляжыць прынцып абазначэння асобнага гукі, якому адпавядае графічны знак – літара. Аднак і ў алфавітным пісьме графічны знак не губляе сувязі з вобразнасцю. У аснове сучасных літарных знакаў, якія маюць, як мы лічым, зусім абстрактны характар, ляжыць старажытная вобразна-симвалічная аснова, якая з часам была згублена ўжо ў грэчаскім і лацінскім шрыфтах, тым больш яе следы сцерліся ў больш позніх варыяцыях гэтых шрыфтовых структур. Але на суперак усяму імкненне да вобразнасці шрыфту ў чалавека захапала. Так, у часы сярэднявечча мастакі спрабавалі ствараць шрыфты з выкарыстаннем разнастайных выяўленча-вобразных матываў. У асноўным гэта датычылася вялікіх літар – ініцыялаў – у розных тэкстах. Такія літары часта вельмі складана дэкараваліся. У іх форму ўводзіліся стылі-

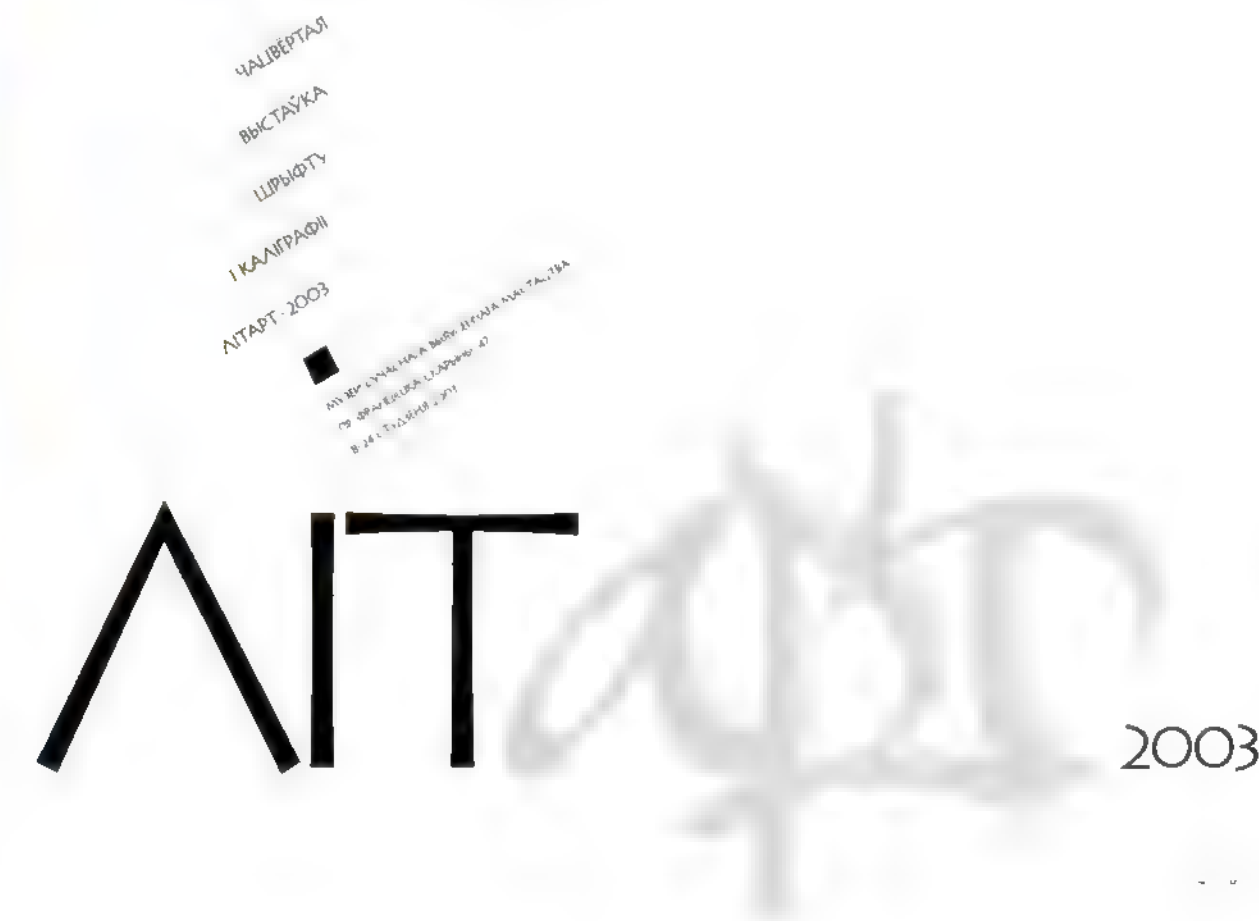
заваныя раслінныя матывы, выявы людзей, жывёл, птушак. Гэтыя ж тэндэнцыі выявіліся і ў эпоху Адраджэння. Да гэтага перыяду належаць, напрыклад, цікавыя эксперыменты ў галіне мастацкага шрыфту нашага вялікага сучасніка Францыска Скарыны. Распрацаваны ім літары-ініцыялы характарызуюцца тонкім лустам, арганічным спалучэннем структуры літары з выяўленчымі элементамі, яркай мастацкай вобразнасцю.

Выкарыстанне выяўленча-вобразных сродкаў у фарматварэнні шрыфтоў праяўлялася і ў больш познія часы. Сапраўды ж бум у стварэнні мастацкіх шрыфтоў прыпаў на мяжу 20-ых і 30-ых гадоў XIX ст. У гэты час з’яўляецца велізарная колькасць шрыфтоў разнастайнай канфігурацыі, рознага напісання і дэкаратыўнага афармлення. Гэта быў шлях узбагачэння структуры літары дадатковымі выяўленчымі матывамі.

У XX ст. былі адкрыты новыя неабмежаваныя мастацка-вобразныя магчымасці шрыфту. Амаль кожнае дзесяцігоддзе XX ст. нараджае стылістычныя прыёмы мастацка-вобразнага вырашэння шрыфтоў. Гэта падкрэслена дэкаратыўныя і адмыслова звільстыя формы шрыфтоў стылю мадэрн пачатку стагоддзя, энергічныя і сухавата канструктыўныя структуры літар 30 – 50-ых гадоў, навіяныя імпульсіўнымі вобразамі складаных працэсаў электронікі шрыфты 60 – 70-ых гадоў, фан-

Ленсу  
Якаў Юр’евіч –  
мастацтва-  
знаўца,  
акадэмік  
Міжнароднай  
акадэміі навук  
аб прыродзе  
і грамадстве,  
дэцэнт  
Беларускай  
дзяржаўнай  
акадэміі  
мастацтваў.

Генадзь Мацур.  
Плакат  
да выставы  
2003

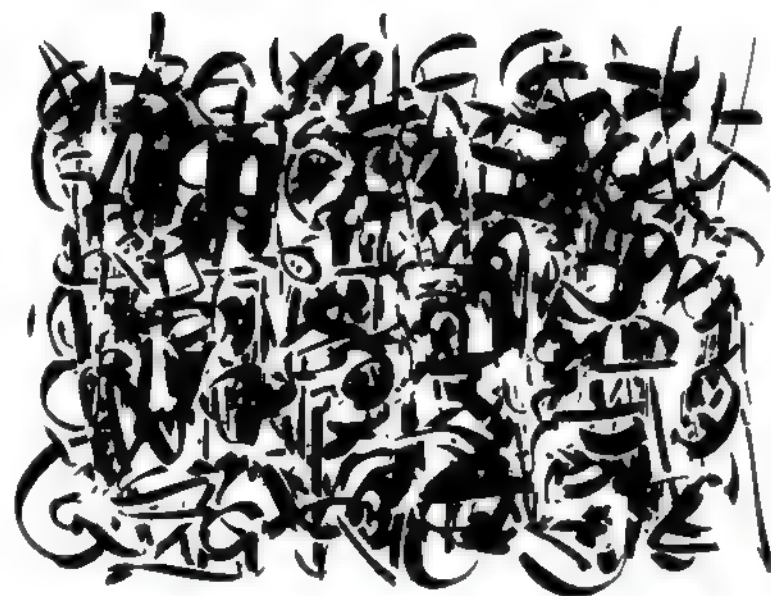






Усевалад Свентахоўскі. Ініцыял. Папера, аловак. 2001

Юрый Тарзеву. Каліграфічная кампазіцыя. Змешаная тэхніка. 2002



Уладзімір Правідохін. Неба і Зямля... Лінаграфюра. 2002

Уладзімір Даўгяла. Улада. Змешаная тэхніка. 2002

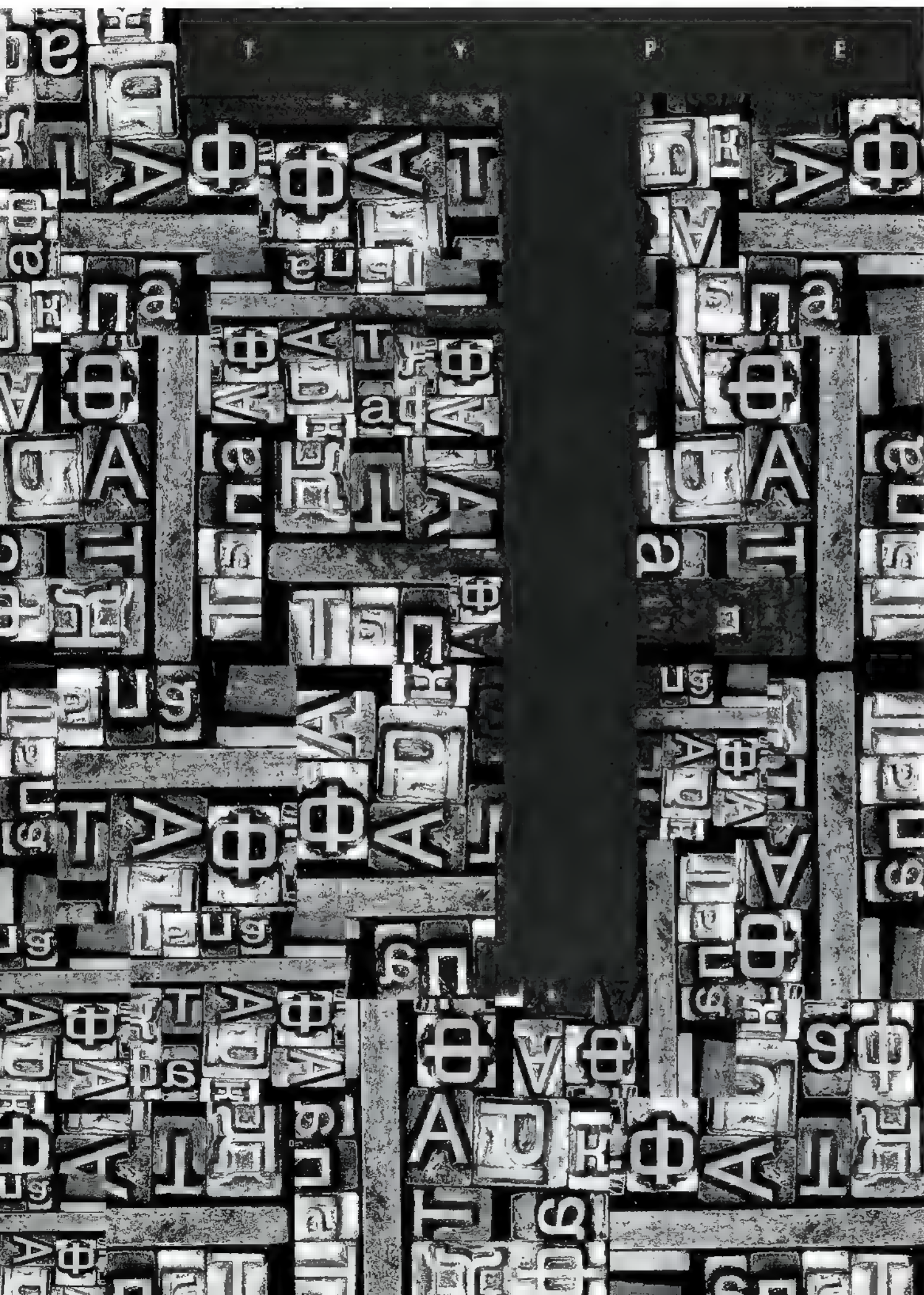


Генадзь Моісур. Верш на Свабоду. Змешаная тэхніка. 2002

Генадзь Моісур. Курапаты. Змешаная тэхніка. 2002.







# CHERNOBYL

тастычна разнастайныя па стылістычных падыходах шрыфты апошніх дзесяцігоддзяў.

Выразныя магчымасці шрыфту як мастацкага сродку немычэрпныя, эмацыянальна-эстэтычнае ўздзеянне яго на чалавека несумненнае. Таму не знікаюць цікавасць мастакоў да шрыфту і сёння. Развіццё шрыфтовага мастацтва і ў нашай краіне. Аб гэтым сведчаць чатыры выставы, праведзеныя ў апошнія гады «Літ-артам» – неформальным аб'яднаннем беларускіх мастакоў і дызайнераў, якія займаюцца мастацтвам шрыфту. Узначальвае гэтае аб'яднанне вядомы беларускі мастак-шрыфтавік, да нядаўняга часу прафесар Беларускай акадэміі мастацтваў П.Семчанка. Першая выстава работ аб'яднання адбылася ў 1996 годзе, за ёю былі «Літ-арт-98» і «Літ-арт-2000». У рамках выставы «Літ-арт-2000» была праведзена таксама навуковая канферэнцыя на тэму «Шрыфты і сучаснасць: творчы пошук і праблемы развіцця».

У студзені 2003 года адкрылася чацвёртая выстава аб'яднання – «Літ-арт-2003». Яна праходзіла ў памяшканні Музея сучаснага выяўленчага мастацтва. У прадмове да каталога экспазіцыі было адзначана: адметнасцю выставы з'яўляецца тое, што кола ўдзельнікаў звужаеца да дзеяччч чалавек. Кожны прадстаўляе некалькі твораў без усялякіх абмежаванняў – хто на што здольны. Кожны аўтар – са сваім індывідуальным стылем, удзельнік многіх выставак. Агульны вобразны лад ахоплівае шырокі спектр тэм, вырашае розныя задачы, каб пашырыць кантакты з прыгожым пісьменствам.

Што ж мог убачыць глядач у залах выставкі «Літ-арт-2003»? Адкрываў экспазіцыю кватрыптых Уладзіміра Цярэнцьева «Шрыфт». Гэта своеасаблівы сімвалічны партрэт мастацтва шрыфту, выкананы ў тэхніцы камп'ютэрнай графікі. Аўтар названых графічных аркунаў У.Цярэнцьеў – дацэнт Беларускай

акадэміі мастацтваў, сябра Беларускага саюза дызайнераў, працуе ў галіне фатаграфіі, плаката, рэкламы.

Чатыры графічныя аркуны прадставіў мастак Уладзімір Даўгала. У 1993 годзе ён скончыў Беларускаю акадэмію мастацтваў, цяпер працуе ў галіне кніжнай і станковай графікі з'яўляюцца ўдзельнікам рэспубліканскіх і міжнародных выставаў. У новай серыі, якая не мае агульнай назвы, усе работы выкананы ў стылі сярэднявечча, у іх выразнай сімволіцы выкарыстана рыцарская атрыбутыка: латы, зброя. Зразумела, асноўным героем гэтых графічных кампазіцый з'яўляюцца шрыфт, слова, якое ён перадае. Кожная кампазіцыя прысвечана пэўнаму сацыяльнаму ці маральнаму паняццю з расшыфраванай яго сэнсу: «Улада, найбольшую ўладу мае той, хто мае ўладу над сабой»; «Розум: мудрым падпарадкоўваюцца нябесныя сцяпцы»; «Гонар: умей дараваць»; «Зброя: не памятаю зла». Гэтыя тэксты, дадзеныя на лацінскай мове, выкананы сярэднявечным шрыфтам з выкарыстаннем характэрных для гэтага часу складаных дэкаратыўных ініцыялаў, што надае работам годар эпохі.

Побач з творамі згаданага маладога мастака можна было бачыць работы мэтра беларускага шрыфтовага мастацтва, прызнанага лідэра «Літ-арта» Паўла Семчанкі. Сябра Беларускага саюза мастакоў, прафесар, Павел Апанасавіч з'яўляецца аўтарам кніг «Асновы шрыфтовай графікі» і «Мелодыі каліграфіі». Графічныя творы П.Семчанкі заўсёды незвычайныя. На гэтай выставе ён уразіў усіх сваімі новымі работамі ў арыгінальнай тэхніцы металаграфіі. Пяць вялікіх лістоў медзі загалкава пабліскавалі на сцяне мігатыўным цёмна-залацістым колерам. «Каліграфічныя пастаралі» – так называў аўтар серыю. Кампазіцыі ўключаюць толькі каліграфічна-шрыфтовыя вобразы. Але яны адлюстроўваюць разнастайныя тэмы – «Восень»

Уладзімір  
Цярэнцьеў  
Тыпаграфіка  
Фатаграфія,  
камп'ютэрная  
графіка.

Руслан Найдзен  
Чарнобыль  
Плакат  
Змешаная тэхніка.  
2002



скія матывы», «Гукі пушчы», «Пах лугавы», «Спеў салаўя», «Хтосьці кудысьці на досытку папхнуўся»... Наогул жа для ўсіх работ майстра характэрны вытанчанасць ліній, выразнасць плямы, гарманічнасць кампазіцыйнай пабудовы.

Генадзь Мацур працуе ў галіне кніжнага дызайну, рэкламы, плаката. У экспазіцыі «Літ-арт-2003» дэманстраваліся чатыры шрыфтавыя плакаты Г.Мацура, зробленыя ў камп'ютэрнай тэхніцы. Першы плакат, прысвечаны аб'яднанню «Літ-арт», ярка і непасрэдна і стаў сімвалам выставы. Другі, пад назвай «Верш на Свабоду», арганічна сумяшчаў друкаваны шрыфт са свабодным рукапісным. Вельмі выразны плакат «Радзе Свабоды»: на сіняму фону ідуць вольна напісаныя як бы пэндзілем белыя літары назвы рэспубліканскіх і міжнародных выставаў. Цікавы і плакат Мацура «Курапаты» — на чорным фоне строга белы шрыфт, прычым у слове «Курапаты» літара «Т» зроблена ў выглядзе старажытнага праваслаўнага шасціканцовага крыжа з двюма паралельнымі папярэчнымі перакладзінамі.

Зацікавіла і нізка «Каліграфічныя прасторы», паказаная Юрыем Тарэвым. Яе аўтар у 1992 г. скончыў Беларускаю акадэмію мастацтваў, у якой цяпер і выкладае, сябра Беларускага саюза дызайнераў, працуе ў галіне графічнага дызайну, удзельнік рэспубліканскіх і міжнародных выставаў. Нізка ж «Каліграфічныя прасторы» Ю.Тарэва ўяўляе сабою дзіўныя фантазіі на шрыфтовую тэму. Гэта складаныя кампазіцыі з мудрагелістага перапляцення разнастайных элементаў літар і рукапісных росчыркаў. З названай нізкай добра стасу-

ецца і плакат «Swoboda» таго ж аўтара, які па тэме пераклікаецца з аднайменным плакатам Мацура. У Тарэва кампазіцыя плаката ўключае надпіс лацінкай, свабодна выкананы белымі літарамі на чорнаму фону.

Цікавую работу прадставіў на выставу Уладзімір Лукашык, вядомы беларускі майстар у галіне графікі, які зараз працуе выкладчыкам у Беларускай акадэміі мастацтваў. Сябра Беларускага саюза мастакоў, удзельнік рэспубліканскіх і міжнародных выставаў. Адна з апошніх яго работ, якая і была паказана на літаратурскай выставе, — серыя графічных аркушаў «Урбі. Накід плаката шрыфту». Як і ў Тарэва, гэты шрыфтавы фантазіі аўтара, аднак зробленыя зусім у іншым ключы, чым у яго малодшага калегі. Калі кампазіцыі Тарэва ўяўляюць сабой адвольнае спалучэнне мудрагелістых шрыфтовых форм, то ў Лукашыка дамінуе строгасць і стройнасць будовы літар, якія ўключаны ў кампазіцыю. Дынаміку ж твору надаюць фігуры коней, якія па волі аўтара скачучы па гладкай бела паперы.

Адначасу ішэсць алоўкавых аркушаў Усевалада Свентахоўскага. Мастак скончыў Беларускаю акадэмію мастацтваў, дзе зараз і выкладае, працуе ў галіне кніжнай графікі, рэкламы, плаката, удзельнік рэспубліканскіх і міжнародных выставаў. Аркушы, якія У.Свентахоўскі паказваў на экспазіцыі «Літ-арт-2003», складаюць нізку «Азбука». Гэта дэкаратыўная інтэрпрэтацыя розных літар алфавіту. Дэкаратыўныя формы літар нагадваюць адвольныя выгіны стылю ракако. Графіка кампазіцый ураджае віртуознай алоўкавай тэхнікай, якую тут праявіў аўтар работ.

Зусім у іншым стылі выканана нізка Р.Сустава «Манагата-

ры». Гэту графічную серыю з трох аркушаў падказала яе аўтару старажытная японская літаратура «Ісэ-Манагата-ры» — японская аповесць IX — X стст. Складаецца яна з невялікіх урывкаў у прозе, якія чаргуюцца з вершамі. Часта тэкст не звязаны паміж сабою агульным сюжэтам, але прысвечаны адной тэме каханню. Работы Р.Сустава ўяўляюць сабою кампазіцыі, складзеныя з мудрагелістых японскіх іерогліфаў, фонам для якіх з'яўляюцца паверхні напружаных, насычаных колераў.

Прыцягвалі на выставе ўвагу і два плакаты Руслана Найдзе-на. Аўтар гэтых работ у 1980 г. скончыў Маскоўскі паліграфічны інстытут, сябра Беларускага саюза дызайнераў, працуе ў галіне шрыфтавой графікі, плаката, стварэння фірмовага стылю. Удзельнік рэспубліканскіх і міжнародных выстаў і конкурсаў. Кампазіцыі абодвух шрыфтовых плакатаў, выстаўленыя Р.Найдэна на «Літ-арт-2003», пабудаваныя па прынцыпу вылучэння і абыгрывання часткі слова, якое складае змест твора. У першым плакате, «Індывідуальнасць», аўтар вылучае з гэтага слова дзве цэнтральныя літары — «УА» — і вар'іруе іх па намерах і размяшчэнню на аркушы паперы, тым самым дэманструючы магчымасці ўнясення «індывідуальнасці» ў напісанне пэўнай камбінацыі літар. У другім плакате Р.Найдэна, які называецца «Чарнобыль», у лацінскім напісанні гэтага слова выдзелены чырвонай алоўкай літары «ВУ», што можна прачытаць як скарачэнне абазначэнне Беларусі.

Цікавую нізку з трых аркушаў паказваў на выставе Уладзімір Правідохін (Уладзімір Хін). Мастак у 1975 годзе скончыў Кіеўскае мастацка-прамысловае вучылішча, з 1976 года бярэ ўдзел у рэспубліканскіх і міжнародных выстаўках, сябра Беларуска-

га саюза мастакоў, працуе ў галіне станковай графікі, станковага жывапісу, плаката і шрыфтавой графікі. У Правідохіна — вядомы аматар усходняй культуры. Вось і на гэтай выставе ён паказваў работы, зробленыя на тэмы кітайскага філасофскага трактата «Дао дэ Цзі» Лао-Цзы. Створаныя ў тэхніцы лінагравіоры, творы У.Правідохіна адлюстроўваюць мудрыя думкі кітайскага філосафа накшталт наступнага: «Неба і зямля не валюцца чалавечасцю і даюць усім істотам магчымасць жыць уласным жыццём...». Кампазіцыя аркушаў складаецца з чорных дэкаратыўных абстрактна-стылізаваных плямаў і вольна напісанага шрыфту, які перадае тэкст афарызма.

Як бачым, аб'яднаныя любоўю да шрыфту, да каліграфіі, аўтары, прадстаўленыя на выставе «Літ-арт-2003», прадэманстравалі вялікую розніцу ў падыходах да тэмы, у стылістыцы вырашэння твораў, у выбары тэхнікі падачы. Вось ужо чацвёртую выставу налізілі мастакі, члены аб'яднання «Літ-арт», але ўсё болыі робіцца зразумелым, што знойдзены ім накірунак творчасці невычэрпны, кожны раз яны знаходзяць усё новыя і новыя грані адлюстравання тэмы шрыфту, дастаткова вузкай на першы погляд і такой усёбадымнай пры болыі уважлівым разгляданні. І вельмі справядліва гучаць словы з кнігі П.Семчанкі «Мелодыі каліграфіі», прысвечаныя ў каталозе выставы «Літ-арт-2003»: «Гэты від мастацтва не прыносіць мастаку вялікай славы і багата грошай, але без каліграфіі культура няпоўная, нешта значнае страчвае. У першую чаргу таму, што вербальна і графічна мовы існуюць паралельна. Адсюль, як гаворым, так і пішам, і наадварот. Усё залежыць ад таго, як ша- нуем слова, думку».

Уладзімір  
Лукашык.  
УРБІ  
Праект шрыфту  
Лічбавая графіка,  
2003.





# Забытае імя

Нарыс пра жыццё і творчасць мастака Дзмітрыя Полазава

Заканчэнне.  
Пачатак у № 3.

У Фаіна ВАДАНОСАВА, Ірэна КАРАНКЕВІЧ, Уладзімір ЛЯХОЎСКІ пачатку 1950-ых гадоў да дырэктара Купалаўскага музея Уладзіслава Луцэвіча дайшлі звесткі, што ў колішняга іх суседа па Мінску, мастака Змітрака Полазава, які жыве ў Ленінградзе, ёсць два партрэты Янкі Купалы ягонай работы і ён жадае перадаць іх у Мінск. Паміж імі пачалося ліставанне, якое доўжылася з кастрычніка 1951 па сакавік 1953 года. Знаёмства з гэтымі лістамі дае нам крыху інфармацыі пра ленінградскі перыяд жыцця мастака. Ён перажыў усе жахі блакаты, а пазней страціў на 80 % зрок. Лісты пісаў сам, а прачытаць напісанае не мог, памагалі родныя. Але, аптыміст і жыццёлюб, ён знаходзіў сілы жартаваць, у адным лісце да Уладзіслава Францаўны ўсміхаўся, што прапісаныя яму лекарамі акулёры падобныя на Пулкаўскую абсерваторыю. У жніўні 1952 г. мастак паведаміў, што некаторыя яго работы набыты музеямі Мікалая Астроўскага ў Сочы і Маскве. А раней, 7 чэрвеня таго ж года, звярнуўся да Уладзіслава Францаўны: "Яшчэ раз перапірашаю за затрымку партрэтаў, з прычыны як маеі хваробы, так і рэстаўрацыі, якую даваўся зрабіць (эрмітажнаму рэстаўратару), каб прыбраць невялічкую дэфармацыю, што наклалі трыццацігадовая даўніна і неспрыяльныя ўмовы захавання падчас блакаты Ленінграда, і прывесці іх у першапачатковы выгляд. Помнячы парадку вялікага партрэтчыста Крамскога "Бацьку роднаму не паказвай партрэта без рамы", я вельмі прасіў бы Вас ўстанавіць партрэты ў рамы (на маю думку, з пачымелай бронзы) і пад шкло. Гэта гарантуе захаванне партрэтаў і ўвогуле карцін як ад пылу, так і ад розных атмасферных уздзеянняў. Спадзяюся, што да паказу партрэтаў камісія (калі гэта неабходна з тых ці іншых прычынаў) ці для іншых асоб Вы маю прасьбу выканаеце, бо яна ніякіх цяжкасцяў для Вас не складзе. Ваша думка для мяне за ўсё даражэй, дык я прасіў бы неадкладна паведаміць мне яе".

Пройдзе менш за год, і вясной 1953 года Дзмітрыя Полазава не стане. Ён будзе пахаваны на Пискароўскіх могілках. Захавалася некалькі цікавых успамінаў сучаснікаў Дзмітрыя Мікалаевіча, якія даюць уяўленне пра сяброўскія адносіны паміж ім і Купалам. У канцы 1920 года мастак атрымаў замову на напісанне партрэта Купалы. Канстанцін Елісееў успамінаў: "Дзмітрыю Полазава я абавязаны і знаёмствам з Янкам Купалам – беларускім паэтам. Адбылося гэта так: ён дамовіўся ў Акадэмічным цэнтры, што напіша для музея партрэт Янкі. Яму было абяцана, што яго праца зойме месца на сцяне будучага музея. Калі ён накіроўваўся на чарговы сеанс, прапанаваў мне суправаджаць яго і ў залежнасці ад абставінаў прыняць удзел у працы. Мне было цікава, і я згадзіўся, захапіўшы на ўсёлікі выпадак акварэль і паперу. Калі мы



прыйшлі на месца, дзе адбываўся сеанс, Полазаў прадставіў мяне паэту, назваўшы аўтарам ліста, які надрукаваны ў газетах. Янка быў тыповы беларус, праставатны мужчына, гадоў яму было пад сорок. Эпід Полазава стаў тут жа і быў амаль закончаны...". "Полазаў, – пісала пазней Аляксандра Шкляева, – у гэты час працаваў над партрэтамі Янкі Купалы, рабіў эскізы і накіды алоўкам. Янка Купала прыходзіў да Полазава паіраваць. Паэт чытаў свае творы, Полазаў шмат расказаў пра антычнае мастацтва, пра мастакоў Расіі".

Яны духоўна зблізіліся, пасябравалі сем'ямі. Купалу імпаанала сваёй веселасцю і адкрытасцю дачка мастака – Люся. Адзін свой верш, "Вяртаюцца з выраю жоравы-гусі", паэт прысвяціў ёй. На яе

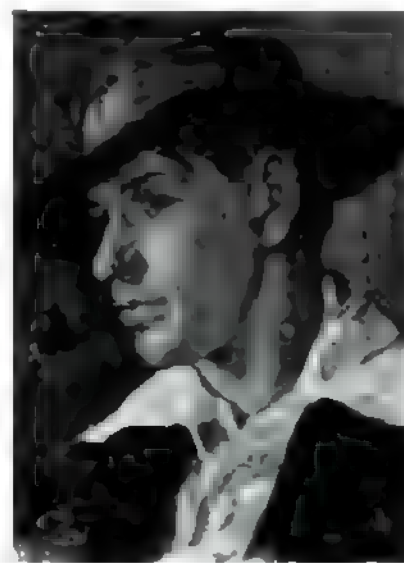
дзень нараджэння Іван Дамінікавіч падарыў дзяўчыне кнігу з уласнай бібліятэку "Отечественная война 1812 в границах Смоленской губернии", зазначыўшы, што там згадваюцца партызаны Полазава (выданне цяпер захоўваецца ў фондах музея). На жаль, не збіраўся зборнік вершаў Купалы з яго аўтаграфам. "Пан не Люся Полазавай у знак падзякі за кветкі". У сваіх успамінах дачка мастака расказвае пра 1920-ыя гады ў Мінску, сустрачы з паэтам, гульні з ім у шахматы і сяброўства сем'ямі, пра тое, як іх Садова-Узбярэжная вуліца, дзе жыў Полазава і Луцэвічы, патанала вясной у зеляніне, расквітнелых садах, бэзе, пах якога застаўся з ёй на ўсё жыццё.

Партрэты Янкі Купалы работы Полазава разнапланавыя паводле сюжэта і стылю. Адзін выкананы згодна з класічнымі канонамі рускай мастацкай школы. Другая карціна, што пісалася па замове Акадэмічнага цэнтры Наркамсветы БССР выканана пад уплывам новых павяў ранняга сацрэалізму. Жываліснае ўвасабленне народнага паэта ставіла мастака ў пэўныя рамы і, безумоўна, ускладняла яго працу. Класіка пісаць заўсёды складана, тым больш першы раз. Упершыню створаны вобраз той ці іншай слаўтасці паступова "бразанска", ператвараецца ў эталон, нават штамп, пачынае жыць сваім асобным жыццём, уплываць на ўспрымання людзей. Многасць згаджаецца ў вобліку класіка, прыхароншасца, і ўнікае ідэальны вобраз вялікага чалавека – узвышаны і манументальны. На наш погляд, у названых творах Полазава яшчэ не стае той "эталонасці", якая часта кідаецца ў вочы ў карцінах сучасных жывалістаў. Пры ўсёй лаважнай строгаці партрэтаў чалавек на іх – яшчэ на пляху да бессмяротнага. Яго «боскасць» адчуваецца ў як бы ўмоўнай аддаленасці, «адстаянні» ад гледача.

Звернемся да першага полазаўскага партрэта Янкі Купалы. Ён выразна перадае дух гэтай складанай і глыбокай асобы. Купала сядзіць да нас у паўабарота, погляд яго скраваны на гледача і з'яўляецца галоўным цэнтрам яго ўвагі. Удаае бакавое верхняе асвятленне: светлы лоб, вочы як бы ў цені надброўных дугаў, а позірк пранізлівы, дзякуючы яркім

бліжым і залацістым водсветам. Твар старанна прапісаны, але жываліс успрымаецца лёгка і дынамічна. Кантраст півжыка глыбокага чорнага колеру і бялюкай кашулі надае партрэту ўрачыстасць і строгаць. Фон карціны выкананы ў цёмных зяленаватых тонах, якія добра ставяць з залацістымі валасамі і асветленай часткай твару і кантрастуюць з чырванаватымі водсветамі ценявой часткі. А ўсё разам стварае аб'ёмнасць карціны, узмацняе яе кампазіцыйнае адзінства. Партрэт нельга назваць лагодным і мілым. Перад намі – постаць творцы, які глыбока і ясна вычувае рэальнасць сутнасці жыцця. Уважлівы позірк крыху сумны. Быццам паэт, углядаючыся ў далёкае стагоддзе, бачыць нас, сённяшніх. Як гэты полазаўскі вобраз Купалы прарэчыць паблаглівым словам Елісеева "тыповы беларус, праставаты мужчына".

Другі партрэт Янкі Купалы вельмі метафарычны, у ім шмат падтэксту і прыхаванага сэнсу. На першы погляд ён яўна разлічаны на простае, даходлівае ўспрымання людзьмі ўсіх узростаў. Тут прысутнічаюць усе атрыбуты "пролетарскага искусства". Абсалютная празрыстасць кампазіцыі партрэта, сімваліка кожнага колеру і кожнай дэталі. А яшчэ дакладней – наўмысная яснасць і прыпожасць. Усё закладзена абуджаць непакісна пазітыўна і безумоўна ўзвышаныя пачуццямі да выявы паэта – ідэалу духоўнасці, геніяльнасці, чалавечнасці. Светлы лік узнісла-вытанчанасць усяго аблічча, яснавокі погляд, лёгка добрая ўсмішка, элегантны, зграбны жэст – вось выкавы набор якасцяў "ідэальнага" Купалы, даступны ўсім і кожнаму. Благінае неба – фон кар-



ціны. Уся яна пранізана павестранай свежасцю, водарам вясновага луту, па яким хадзіў пясняр, паэтычным натхненнем і надзеяй на светлую будучыню. Вось прысеў ён на мяккую траўку і пра гэтую светлую будучыню задумаўся. Гэты сэнсавы рад можна выстройваць далей. Таматыка сацыялістычнага мастацтва і набор яго ідэалагізаваных штампаў распацоўваліся ўжо тады і былі распацаваны пался грунтоўна.

Але варта глядачу перастаць любавання святочнымі колерамі і зазірнуць у вочы Купалу, як ён убачыць усё зусім інакш. Востры позірк паэта поўны болі, з прыкмецінай смяротнага прадчування, нахнаванасці лёсу. Пакутліва выгнуты бровы, ноздры нервова расшыраны, лоб напружаны, нават вушныя ракавіны выдаюць насяржанаасць да нябачнай небяспекі. І тут прыходзіць усвядомленне разбуральнага кантрасу: атрутная зялен, задзірліва мажорна расфарбаванас сінкай неба – усё гэта злілося і бліжэй ўпала на адзенне паэта. Зялень – па кашулю, сінеча, блякіт – па элегантнаму шэрасту півжыка, на цені ад яго, на ўсё складкі. Ідэалічны развіццё і адкрытая, на першы погляд, поза паэта, расшпілены півжык, расслабленая на калене грубаватая левая рука. Але правая рука – вытанчаная, з закладзеным у кнігу ўказальным пальцам – нервова напружаная, востра сагнутая ў локці. Зірнуўшы на воблака з правага боку карціны, можна ўгледзець у яго абрысах той жа нервовай згіб, люстэркава паўтораны. Праз імгненне паэт абнапрэцца на кнігу (чырвоную – у дадзены момант сімваліцы) і пойдзе пазаўсёды. Вось толькі вылучыць з кнігі руку! Але рука быццам зацнута чырвоным, чырваным заціла паміж пальцамі пішучай, такой тонкай, шпакетнай, неспраўнавай рукі. Чырвоны водбліск адбіваецца на твары, залатым прысценку, у ценях. У кантрасце з зяленню луту чырвоная пляма надае карціне лубачнасць, "бухварнасць", што вельмі характэрна для сацрэалістычнага жываліс. І толькі адзін сімвал, жаласна маленёк, ледзьве прыкметны, але пранізліва шчыры, – усё апраўднае ў гэтым творы, змякае ўсё мастацкія супярэчнасці – вясновае дрэўца ля самага далёкага на фоне згусцелых аблакаў. Дрэўца стромае, адзінока схілілася над ветрам Гэта – сам Купала. Наперадзе, як мы ведаем, – жалезны поступ нялюдскай таталітарнай ідэалогіі, што крушыць на сваім шляху многія і многія.

У Купалаўскім музеі захоўваюцца таксама і іншыя жывалісныя і графічныя работы Дзмітрыя Полазава, якія ахопліваюць больш як трыццацігадовы перыяд яго творчасці – з 1918 па 1950 гады. Гэта – малюнк-шаржы, партрэтны жываліс і пейзажы. Алоўкавыя малюнк, акрамя гістарычнай каштоўнасці, цікавыя ў мастацкім сэнсе. Гэта сяброўскія шаржы на сяброў-калегаў – выкладчыкаў мінскіх сярэдных школ, пераважаюць рэальнага вучылішча, дзе выкладаў сам Полазаў, – мастака Г. Пінуса, зборальніка мясцовай старасветчыны Сыркіна, географа Мікалая Шкляева. Вылучаецца шарж на вы-

## Анкета

Мастак Аляксей МЕМУС (Віцебск)

1. На жаль, рэдка бачыў часопіс у асяроддзі выкладчыкаў і студэнтаў мастацка-графічнага факультэта Віцебскага педуніверсітэта, дзе працаваў 25 гадоў (калі не сам яго прыносіў туды). Наш факультэт часопіс не выпісваў і не супрацоўнічаў з ім.

Захоўваю шэсць нумароў з маймі публікацыямі, чатыры – з публікацыямі пра маю творчасць і пяць-шэсць нумароў з найбольш цікавымі для мяне матэрыяламі (найперш пра гісторыю беларускага мастацтва і архітэктуры).

2. Вельмі ўразліва публікацыі на тэмы "Дзённікаў" Ф. Рушчыца, творчасці Я. Булгака, архітэктурных адкрыццяў і даследаў, археалогіі, мастацтва 20 – 30-ых гадоў. Сяжымі і арыгінальнымі былі еўрапейскія "рэіды" Я. Шунейкі.

3. Цікавыя найперш раздзелы гісторыі і выяўленага мастацтва. Але натхняе ўсё, што ўзнікае з пошуку і надае годнасці беларусам і нашай краіне.

4. Матэрыялы ў часопісе вызначаюцца візуальнай навізнай, запатрабаванасцю ў кантэксце культурнага жыцця, адкрыццём нашай еўрапейскасці. Але часам абурала ўсёўладнае шэрастві і бяздарнасці тых, хто не павіны быць на старонках "Мастацтва". Парадаксальна несутымшчальнасць матэрыялаў фарміруе недавер да выдання.

5. Будучыня часопіса – у непаўторнасці выдання, ад кожнай рэпадуцыі да вобраза кожнага нумара.

6. Лічу, што трэба звярнуцца да мінулага (да свай даўніны, 20 – 30-ых гадоў XX ст.). У нас шмат мастакоў, творчасць якіх не адлюстравана ў альбомах ці манаграфіях. Менавіта часопіс "Мастацтва" павінен прысвечваць і дапамагаць замацаванню ў беларускай культуры іх імёнаў. Часопіс павінен годна, яскрава, у шырокім дыяпазоне ўдзельнічаць у сучасным творчым працэсе, высвятляць яго самыя жыватворныя плыні.

"Мастацтва" ў апошнія гады існавала механічна, у стадыі бяскрылага "акадэмізму", калі кожны ўдзельнік працэсу ператвараецца ў функцыянера, які рэалізуе ад і да, не больш. Сам візуальны вобраз часопіса насяржоваў, калі на вокладку выносіліся карціны чарговага "класіка", далей змест дапаўняўся дзесяткамі невыразных здымкаў.

7. Часопіс кідаецца ў вочы найперш візуальным радам. Самае важнае тут – пазбаўіцца ад бяздарных фоталістэраў, якія цікавыя хіба толькі тым, хто на іх красуецца. Варта пазбаўіцца практычна шанавання "вясельных генералаў", творцаў, якія займаюць пачаснае, але чужое месца ў кантэксце сапраўднай творчасці.

Чытаецца і натхняе ў часопісе жывое самабытнае слова, адзначанае індывідуальнасцю. "Мастацтва" мае звычку "прычысваць" тэксты. Змяшчэнне асаблівасцяў стылю не ўпрыгожвае часопіс, яно пазбаўляе матэрыялы магчымасці прарастаць у душу чытача, высякаць іскры ўзаемадзейнасці, радасці пазнання чалавека. Правільнасць не ёсць праўда. Часта ў няправільнасці свеціцца "радасць" божага даару.

8. Адна з маіх тэмаў даўно ляжыць у рэдакцыі. Гэта расповеда пра страчаную карціну Ф. Рушчыца "Дажынкі".

сама і іншыя жывалісныя і графічныя работы Дзмітрыя Полазава, якія ахопліваюць больш як трыццацігадовы перыяд яго творчасці – з 1918 па 1950 гады. Гэта – малюнк-шаржы, партрэтны жываліс і пейзажы.

Алоўкавыя малюнк, акрамя гістарычнай каштоўнасці, цікавыя ў мастацкім сэнсе. Гэта сяброўскія шаржы на сяброў-калегаў – выкладчыкаў мінскіх сярэдных школ, пераважаюць рэальнага вучылішча, дзе выкладаў сам Полазаў, – мастака Г. Пінуса, зборальніка мясцовай старасветчыны Сыркіна, географа Мікалая Шкляева. Вылучаецца шарж на вы-

Д. Полазаў.  
Партрэт  
Канстанціна  
Елісеева  
Алей, 1922



дзятнага беларускага філосафа і журналіста Уладзіміра Самойлу, які ў той час загідаваў фізічным кабінетам і лабараторыяй у Мінскім рэальным вучылішчы (малюнак датаваны 1918 г.). Выкананыя з натуры, літаральна на «манжэце кашулі», гэтыя малюнкi здзіўляюць сваёй графічнай дакладнасцю, прасякнуты лёгкім гумарам. Пры яскравым знешнім падабенстве яны выяўляюць унутраную сутнасць асобаў у замалёўках, а таксама стаўленне да іх самога аўтара.

Партрэтны жывапіс Дзмітрыя Полазава найпаўней раскрывае яго мастацкі дар, майстэрства, асэнсаванне рэчаіснасці. Кожны яго партрэт нясе змястоўную інфармацыю пра ўласобленага чалавека і знаходзіць водгук у душы гледача. Усе мастацкія прыёмы, якімі валодае творца, скіраваны на дасягненне большага психалагізму пры дакладным узнёўленні жывых рысаў герояў. Партрэты Полазава праўдзівыя, напісаны ў лепшых традыцыях рэалізму. Людзі, якіх ён маляваў, — неардынарныя, духоўна багатыя асобы, з глыбокім самаўсведамленнем. Дасканалы майстар, ён засведчыў трапныя кампазіцыйныя вырашэнні, тонкае адчуванне колеру і святла. Яго колеравая гама стрыманая, але вельмі гарманічная, вынаходлівая на нюансавыя спалучэнні, адмысловыя кантрасты.

Партрэт мастака Канстанціна Ельсеева (1922), на нашу думку, — адзін з лепшых твораў Полазава. Тут відавочны і дакладная лепка форміў абличча і адзення героя, і разнастайная колеравая нюансіроўка. Празрыстыя шэра-блакітныя вочы падкрэслены цёмнымі тонамі твару і агульнага фону карціны. Позірк засяроджаны, сягае як бы ўглыб думак. Ён крыху сумны, летуценны і характарызуе гэтай чалавекі — творчага, схільнага да вонкавых эфектаў. Нездарма столькі ўвагі партрэтчыст аддаў вонкавым дэталям. Тытулёвая люлька выпісана амаль гэтак жа старанна, як і твар маладога мастака. Цёмны капілюш гармануе са светлымі фарбамі карціны, а беласнежная кашуля — з чорным адзеннем. Складаны ў колеравых адносінах, яркі і цёплы фон пасуе да ўсіх элементаў партрэта, а смелыя і дакладныя мазкі ўзмацняюць адчуванне свежасці, малодасці партрэтаванага. Колеравая гама ў цэлым забяспечвае неабходнае напружанне ў карціне, неаддэмнае ад эстэтычнага задавальнення ў гледача.

Поўнай процілегласцю гэтай рабоце падаецца партрэт Таццяны Шкляевай. Гэта, бадай, — апошняя карціна Дзмі-

трыя Полазава. Напісана яна ў 1950 годзе. Праз нейкі час ён страціць зрок і больш не зможа пісаць. Тэхнікай выканання гэты твор уяўляе моцна адрозніваецца ад ранейшых жывапісных твораў Полазава. Быццам усё, што адбылося за апошнія два дзесяцігоддзі, — наступствы сталінскай культурнай рэвалюцыі, палітычныя рэпрэсіі, жакі вайны — пакінула глыбокі след у ягонай творчасці і светапоглядзе.

Стварэнне гэтай партрэта мела свой падтэкст. Таццяна — дачка старых мінскіх сяброў Полазава. Яе лёс таксама непасрэдна звязаны з лёсам Янка Купалы. Пяць год у дзяцінстве ў маістэрскай вельмі любіў яе Калі пачалася вайна, Таццяна была студэнткай 4-га курсу Казанскага меді-



стытута. Калі Купала знаходзіўся ў эвакуацыі пад Казанню і захварэў, яна лячыла яго. Іван Дамінікавіч ласкава называў яе «наш беларускі лекар». Далейшы лёс яе трагічны. Прызначаная на фронт, яна загінула пад Сталінградам 25 жніўня 1942 года, перажывшы пазта ўсяго на дзве месяцы.

Партрэт Таццяны Шкляевай выкананы дробнымі лесіроўкамі (слаі фарбы празрыстыя, каляровыя пераходы зладжаны). Кампазіцыйна будоўля на кантрасте: ярка асветлены твар герані, цёмныя вопратка і агульны фон. Твар адвернуты ад святла, асветлены толькі правы яго бок. Колеравую гаму крыху ажыўляе жалодны сні колер берэта. Цёмныя вочы дзяўчыны глядзяць проста і неадрыўна ўдалечыны, быццам — скрозь час і прастору. Вусны сцігтыя. Ва ўсім абличчы стоена ўнутранае напружанне, гатоўнасць чэсна сустрэць жыццёвыя выпрабаванні. Цёмная вопратка, у якую дзяўчына літаральна ўжугана, гаворыць пра яе дупэўную замкнёнасць, стрыма-

насць. На малады прыгожы твар ляглі адзнакі цяжкага ліхалецця. Работа Полазава — своеасаблівы рэжым усім жанчынам, што загінулі ў вайну.

У музейнай калекцыі мастака ёсць некалькі акварэляў з вядарысамі даваеннага Мінска, узбярэжжа Чорнага мора і іншых. Перад намі паўстае мінская Садова-Узбярэжная вуліца, на якой жыў Янка Купала і Дзмітрый Полазаў, стары гарадскі сад, садовая юмба. На пераднім плане акварэлі «Стары Мінск» — драўляная хатка поблізу Траешкай гары, дзе ўсё пахілілася, зарасло травою, а здалёк відаць коміны і гмахі Верхняга горада. Захаваліся краявіды, напісаныя ў Сочы. На адваротце аднаго з іх можна прычытаць: «За зялёнай хваляй — мора, ружанатае і жаўтаватае да сініх, якая пераходзіць у зеленаваты тон. Пісаў Дзім Полазаў у Сочы 29 кастрычніка 1930 г.". Так мастак запатаўнаў першыя каляровыя ўражання, каб потым штосьці напавіць, не згубіць у памяці ўбачанае. Гэтую манеру ён перанімаў у свайго настаўніка па Маскоўскаму мастацкаму вучылішчу Уладзіміра Макоўскага.

Пейзажы Полазава, на наш погляд, састануць яго жывапісным партрэтам і пасіле ўздзеяння, і канцэнтраваны, хоць руху майстра назіраеш і ў іх. Гэта хутчэй — настраёныя эцюды ў экспрэсіўнай манеры. Відарысы атрымаліся жывымі, рухомымі: свежы салёны брыз з мора («Сочы»), злёпку гоўдаюцца сілуэты старых цэркваў («Стары Мінск»). Колеравыя спалучэнні спакойныя і гарманічныя. Жывапіс рэалістычны, без залішняй натуралістычнасці, пазбаўлены штучных эфектаў. Настрой аўтара няўменна задзішэўны і перадаецца гледачу.

Замест пасляслоўя хочацца сказаць вось што. Імя Дзмітрыя Полазава амаль не ўпамінаецца ў айчынай літаратуры. Ёсць невялічкі артыкул у энцыклапедычным даведніку «Янка Купала» (1986) ды колькі слоў у згаданай ужо кнізе «Янка Купала ў беларускім мастацтве». Бадай, і ўсё. Нічога не гавораць пра Полазава ні фундаментальная 5-томная «Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі», ні цяперашняя 18-томная ўніверсальная «Беларуская Энцыклапедыя». Магчыма, асоба мастака непараўнальная з некаторымі партыйнымі і дзяржаўнымі боізамі савецкай эпохі, асобныя з якіх прыклялі руку да генацыду беларускага народа, да знішчэння культурнай спадчыны Беларусі. Што на гэта скажам? Трэба дбаць пра сваіх сапраўдных рупліўцаў, культурнікаў.

## Канстанцін і Алена

У Галіна ЛАНЕЎСКАЯ

Полацкім краязнаўчым музеі можна ўбачыць унікальныя абразкі XII стагоддзя «Канстанцін і Алена». Археалагі знайшлі яго ў 1967 годзе пры раскопках полацкага Верхняга замка. Гэты невялікі па памеру (62х41 мм) твор каменнай дробнай пластыкі, як сцвярджаюць навукоўцы, паводле стылістычных асаблівасцей можна судзіць толькі з рэльефамі Уладзімірскага Успенскага сабора (Расія), дзе таксама, нягледзячы на іканаграфічную блізкасць да візантыйскіх узораў, адчувальныя моцныя заходнія ўплывы.

Вывяны цара Канстанціна і царыцы Алены выкананы ў тэхніцы рэльефу. І ў кампазіцый, і непасрэдна ў саміх вобразах можна заўважыць рысы, уласцівыя візантыйскаму (Канстанцін і Алена трымаюць васьміканцовы крыж), і раманскаму мастацтву. У візантыйскай іканаграфіі і накі, чым на Захадзе Еўропы, уваблялі форму царскіх карон. І фігуры звычайна не выглядалі каржакаватымі. Пра несумненны заходні ўплыў сведчыць і характэрная перадача складак адзення.

Калісьці абразок быў пазалочаны, што, несумненна, крыху змяняла шырокія, даволі суровыя твары са шчыльна сціснутымі вуснамі.

Вобразы гэтыя не выклікаюць замілавання, яны, хутчэй за ўсё, мусілі надаваць вернікам упэўненасці і моцы, сведчылі пра непарушнасць хрысціянскай правакаслўнай неры.

Канстанцін Вялікі (285 — 337 гады) быў нашчадкам Канстанцыя Хлора, які правіў Галіяй і Брытаніяй. Калі ягоны бацька захварэў, ён змушаны быў замяніць яго і стаў палкаводцам. Войны вельмі шанавалі і любілі Канстанціна, а пасля смерці Канстанцыя Хлора прызначалі яго за свайго імператара. Тым часам у Рыме ўладу захапіў Максенцій. Канстанцін не адразу адважыўся ісці на Рым. Але аднойчы на небе з'явіўся ўтвораны промнямі крыж з надпісам «Сім пераможаш» («Гэтым пераможаш»). Для рымлян крыж быў надобрым знакам, знакам ганебнай кары. Але ў сніе да Канстанціна з'явіўся Хрыстос і папрасіў увасобіць крыж на баявым сцягу. Хрысціянскія святары, якіх запрасіў да сябе Канстанцін, выплумачылі нябесны крыж як прадказанне перамогі.

І праўда, Максенцій у рэшце рэшт загінуў, а Канстанцін уступіў у Рым, узаконіўшы хрысціянства як адну з дзяржаўных рэлігій. А потым перанёс сталіцу на ўзбярэжжа Мармуровага мора. Горад Канстанцінопаль, заснаваны на месцы старой грэчаскай калоніі Візантыі, і сёння ўражае ўсіх сваімі грандыёзнымі маштабамі і жывапіснасцю.

Канстанцін, не абвясняючы хрысціянства адзінай дзяржаўнай рэлігіяй, дазваляў хрысціянам мець свае храмы, весці богаслужэнні, і сам перад смерцю прыняў хрысціянства.

У Візантыі было прынята ўвабляць цароў разам з царыцамі. Яны так і заставаліся ў гісторыі парамі — Юстыніян і Федора, Канстанцін і яго маці Алена. Жанчына ці не ўпершыню ў гісторыі культуры (нешта падобнае з'яўлялася хіба што ў Старжытным Егіпце) выступае як роўная мужчыну. Больш за тое, Алена на каменным рэльефе трымае шчыт з крыжам. Такім чынам, згаданы вышэй узор дробнай каменнай пластыкі сведчыць пра тое, што майстар быў добра знаёмы з візантыйскай культурай.

Каменныя абразкі ў XII — XIII стагоддзях вельмі шанаваліся. Іх насілі на грудзях у спецыяльных мяшэчках.



Апроч каменнага абразка «Канстанцін і Алена», беларускія археалагі знайшлі яшчэ некалькі падобных вырабаў. Каля Гінска адшукалі абразок Спаса Эмагуіла (лічынца, што ён мог быць зроблены ў Візантыі або пад моцным візантыйскім уплывам).

На Мінскім замчышчы археалагі знайшлі двухбаковы абразок з выявамі Маці Боскай Халкапрыйтэйскай з аднаго боку і апостала Пятра — з другога, а таксама абразок Міколы і архідыякана Стэфана.

Варта нагадаць, што ў XII стагоддзі абразкі рабілі не толькі з каменю, але і з коці, адлівалі з бронзы.

Менавіта ў гэты час набываюць распаўсюджанне літвыя бронзавыя крыжы-энкаліпёны, якія складаліся з двух частак. Яны ўспрымаліся не толькі як кульгавыя рэчы, але і як упрыгажэнні. Іх насілі паверх адзення.

Сярод узораў дробнай пластыкі XII стагоддзя сустракаюцца не толькі кульгавыя, але і шматлікія побытавыя рэчы. Напрыклад, выразаныя з коці і каменю шахматныя фігуркі (у Беларусі шахматы ведалі з XI стагоддзя). Шахматныя фігуркі выразалі або абстрактнымі, або «з тварыскамі» (найбольш вядомыя фігурка ферзя з Лукомля, караля з Берасцейскага гарадзішча, «барабаншчык» — пешка з Ваўкавыска).

Яшчэ адзін від дробнай пластыкі XII стагоддзя — так званыя прывешаныя пячаткі, якія адціскаліся на снінковых кружках. Іх на шнурку падвешвалі да розных дакументаў.

Археалагі знайшлі пячатку, якая належала маці Еўфрасініі Полацкай (на адным баку — выява святой Сафіі, а на другім — святца Юрыя) і самой Еўфрасініі з яе выяваю і надпісам, што заканчваецца словамі «Ефросініі нарецаемой» (на другім баку — кампазіцыя «Праабражэнне»).

Свінцовая пячатка Еўфрасініі Полацкай была знойдзена на гарадзішчы каля Ноўгарада.

### ЛІТАРАТУРА

1. Гісторыя беларускага мастацтва Т. 1. Мн., 1987.
2. Пластыка Беларусі XII — XVIII стст. «Альбом». Склад. Н. Ф. Выскіная Мн., 1983.
3. Штыков Г. В. Древний Полоцк IX — XIII вв. Мн., 1975.

«Дзяржаўны алтар-турны музей Янка Купала», КП 6432. А. ст. Д. Полазава да У. Луцкевіч. «Дзяржаўны алтар-турны музей Янка Купала», КП 2083. У. 113. Ельсееў К. «Успаміны пра Янку Купала». Мн., 1982, С. 133.



## 3 гісторыі беларускага габелена

**Крыўліна Кацярына Уладзіміраўна** — асіпірантка кафедры беларускай і сусветнай мастацкай культуры Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры.



### ДА ВІЛЬНІ. Дзёнік Фердынанда Рушчыца

Выданне дзёнікаў вядомага мастака-жывісцка Фердынанда Рушчыца пачалася даўно. З ласкі ўнука мастака Эдварда Рушчыца, дырэктара Нацыянальнага музея ў Варшаве, і з дзейнай дапамогі грамадскага аб'яднання "Беларуская акадэмія выяўленчага мастацтва" адбылася прэзентацыя першай часткі дзёнікаў сынанага мастака "Да Вільні. 1884 – 1904". Гэта стала часткай шматгадовай творчай акцыі "Неба і Зямля Фердынанда", якую лідзіць БелАВМ у гонар Ф.Рушчыца. На радзіме мастака адбылося ўжо некалькі мастацкіх пленэраў і выставаў сяброў БелАВМ. Пераклад з польскай мовы першай часткі дзёніка зрабіў прэзідэнт БелАВМ мастак Ф.Янушкевіч. Фінансавую дапамогу ў выданні аказаа і Міністэрства культуры Беларусі.

Вялікая частка жыцця Фердынанда Рушчыца была звязана з беларускай зямлёю. На Валожышчыне, у Багданаве, нарадзіліся славытыя карціны мастака "Зямля", "Бадаа", "Ая насцёла"... Фердынанда Рушчыца быў надзвычай адораным чалавекам, яго творчасць ахоплівае графіку, малюнак, ужытковы мастацтва. Ён быў выдатным сцэнаграфам і тэатральным мастаком. Вялікі патрыёт і нястомны грамадскі дзеяч, ён адыгрываў выключную ролю ў культурна-мастацкім жыцці краю, і ў першую чаргу Вільні і Віленшчыны. Устак пахаваны ў Багданаве. На жаль, сам Багданаў нішто не ўратаваў ад спусташэння. У 1944-ым, у час адступлення нямецкай арміі, фальварак мастака згарэў. Пазней і парк высекаў, і пагарэлыя муры разабралі. Цудам захаваліся магілы мастака і яго жонкі. Рукапісную спадчыну Ф.Рушчыца вяртавала падчас ваіны дачка Яніна (памерла ў 1988 г.). А ўнук Эдварда выдаў яе на польскай мове ў выглядзе дзвюх частак дзёнікаў у 1994 – 1996 гадах. Першая частка грунтуецца на паспэрада на дзёнікавых запісах мастака, другая, больш аўтарская, бярэ за аснову вялікую пераліску мастака, адпаведна дапасаваную і скампанаваную Яна датычыць гадоў працы Рушчыца ў Вільні. Да выдання Э.Рушчыца зрабіў таксама грунтоўныя каментарыі, якія адрасуюць да перыёды, архіўных і сямейных збораў. "Гэта не толькі карціна жыцця і творчасці мастака, але і адначасова панарама эпохі, культуры тых гадоў, грамадска-палітычнага жыцця, і перш за ўсё любімай мастаком віленскай зямлі", — мяркуе прафесар, доктар Эдварда Красінскі з інстытута мастацтвазнаўства Польскай акадэміі навук.

высокамастацкі бязворсавы дыван з сюжэтнымі ці арнаментальнымі выявамі, як правіла, непаўторнымі.

У беларускай мове існуюць два, практычна раўнапраўныя, тэрміны: "шпалера" (ад нямецкага *Spalier*, італьянскага *spallier*) і "габелен". Думаецца, неабходна ўнесці яскасць і дакладна размежаванне гэтых тэрмінаў разнародных з'яў, што дагэтуль аднолькава называюцца габеленам. Таму тэрмінам "шпалера" слушна азначаюць усе творы, выкананыя ў класічнай шпалернай тэхніцы і створаныя да XX стагоддзя, а тэрмінам "габелен" — усе творы, створаныя ў XX стагоддзі ў Беларусі.

У Беларусі ў дачыненні да старажытных габеленаў ужываліся такія назвы, як "тэпэцыя", "перыстрамата", "каберцы", "іпоны", "дываны", "шпалеры" і інш. Тэрмін "габелен" запозычаны з французскай мовы і ўжо ў XVIII ст. ужываўся ў Беларусі ў дачыненні да айчынай прадукцыі. Гэта насценная тканіна называлася па-роўнаму, прычым яе назва або нагадвае аб паходжанні (габелен, арас), або выдзяе яе прызначэнне (аднабаковы дыван, сцянным дыван, дыванная вышыўка).

Шпалеры ў Заходняй Еўропе пачалі ткаць у XII – XIII стст. Яны выкарыстоўваліся ва ўбранстве жыхога і параднага памяшкання, упрыгожваючы халодныя каменныя сцены. У сярэдзіне XVII ст. шпалерныя мануфактуры існавалі ў Італіі, Германіі, Іспаніі, Фландрыі. У Францыі асабліва вызначалася Каралеўская мануфактура габеленаў у Парыжы, названая так паводле прозвішча вядомых з XV ст. фарбавальшчыкаў і ткачоў Габеленаў (*les Gobelins*). У XVIII ст. габеленамі пачалі называць шпалеры іншых еўрапейскіх мануфактур, якія пераймалі французскія, а з XIX ст. — наогул усе шпалеры.

Генезіс і эвалюцыя беларускага габелена праходзілі на глебе нацыянальных традыцый, але ў рэчышчы агульнаеўрапейскага стылю. Гісторыя ўласна беларускага прафесійнага габелена пачынаецца ў XVII – XVIII стст. Тады бязворсавыя дыкны-карціны (шпалеры) выраблялі на ткацкіх мануфактурах князёў Радзівілаў. Агітскіх. Сапетаў і на каралеўскіх мануфактурах графа Тызенгаўза.

Найбольшую вядомасць набылі мануфактуры Радзівілаў у Слуцку, Нясвіжы, Карэлічах, Міры, Альбе пад Нясвіжам. Асабліваю ўвагу яны надавалі развіццю мастацкага ткацтва, але большую прыхільнасць мелі да шпалераў. Сямейная калекцыя Радзівілаў налічвала вялікую колькасць багатых, рэдкіх арацкіх, парыхскіх, фламандскіх і іншых шпалераў.

Ганна Радзівіл спрыяла пачатку вытворчасці шпалераў і развіццю розных рамёстваў у сваіх уладаннях. Пры яе жыллі існавалі дзве "талсіярні" дывановых вырабаў і яе рэзідэнцыя - у вёсцы Белай і Міры. Іх існаванне адносіцца да перыяду з 1691 і да 1746 г. Пасля яе смерці ткацкія "талсіярні" перайшлі ва ўласнасць яе сына Міхала Казіміра Радзівіла (1702 – 1762), які адкрыў яшчэ некалькі ў Альбе, Карэлічах, Камяніцы.

У 1752 г. Міхал Казімір загадаў выткаць на карэліцкай мануфактуры серыю карцін-шпалераў дзе быў бы праслаўлены род Радзівілаў. Выконвалі гэту работу мясцовыя прыгонныя ткачы, пераважна жанчыны і дзяўчаты. Пры кожнай майстэрні ў 1750-ым г. на мануфактуры было 7 ткачых-майстэрных, у тым ліку Анастасія Маркевіч, Марыя Кулакоўская і іншыя.

На працягу стагоддзяў мяняліся самі адносіны да працэсу стварэння шпалеры. Калі пры ўзнікненні шпалернага ткацтва ў Еўропе ў XII – XIII стст. шпалеры выконваліся з пачатку і да канца адным ці некалькімі майстрамі ўручную, прычым кожны з іх утвараў выраб апрацаваў прафесійнай віртуознасцю асабліва свайго аўтарскага почырку, то пачынаючы з XVIII ст. з пашырэннем дзейнасці мануфактур, становіцца паступова змяняецца ўзмацненне кантролю з боку мецэнатаў-заказчыкаў, першым з якіх быў кароль, прывяло да жорсткага цэхавага падзелу працы. Аўтар-жывапісец ствараў эскіз кардону шпалеры, а спецыяліст-карданёр пільна выконваў яго ў памеры твора.

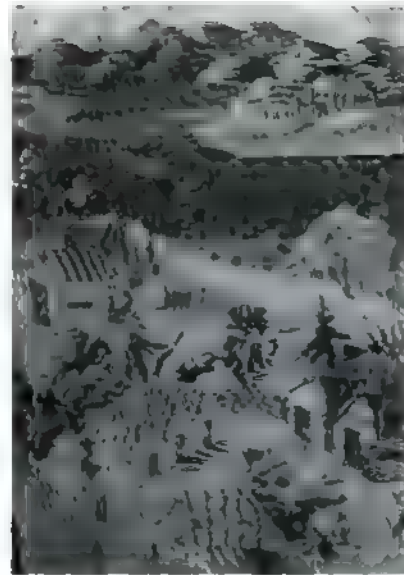
Задачай карданёра было так апрацаваць эскіз, каб усе контуры былі дакладнымі і кожная дэталі магла быць рэалізавана ў ткацкім перапляценні. Майстра-ткач з нязначнай літаральнасцю перакладаў кардон у тэкстыльны матэрыял. На долю ткача заставалася выбіраць кожны раз правільныя адценні колеру і правільныя шпрыхі непазнаваемых ззораў паміж суседнімі ўчасткамі колеру. І толькі ў XX ст. у мастакоў габелена ўзнікла імкненне ўласнаручна выконваць свае эскізы, мінаючы і карданёра, і нават ткача.

Кардону для карэліцкіх шпалераў рабілі прыдворныя мастакі — Юзаф і Рудальф Хескія, ім дапамагалі мастакі Скажыцкі, а таксама Андрэй і Канстанцін, прозвішчы якіх да нас не дайшлі. Сюжэты і кампазіцыі пераносіліся з карцін мастакоў XVII – XVIII стст. Абраама ван Вестэрфельда, Дэль Бенэ, дэ Вола і іншых.

Многія са шпалераў загінулі ў вайну



Ткачыха М.К. (Марыя Кулакоўская). «Бітва пад Славечнай (Бітва пад Мазырам)». 2-ая палова XVIII ст. Карэлічы. Мануфактура. Фрагменты шпалеры.



1812 г. інныя развіліся па музеях і прыватных калекцыях. Да нашых часу дайшло толькі некалькі работ: "Імператар Карл Удруе Радзівілам княжацка тытул", "Узяцце ў палон Станіслава Міхайла Крычэўскага пад Лоевам у 1649 годзе", "Бітва пад Славечнай", "Парад войск пад Заблудавам", "Запярэджанне княжыцкага тытула, дадзенага Радзівілам" (знаходзіцца ў Нацыянальным музеі ў Кракаве, Польшча).

Адзначым, што ўсе шпалеры радзівілаўскіх мануфактур, якія захаваліся, з'яўляюцца арыентаванымі бардзюрам, што характэрна для арацкіх, парыхскіх і фламандскіх шпалераў, а таксама для ўнікальнай калекцыі шпалераў XVI ст. — арацаў Вавельскага замка ў Польшчы.

Увесьце шпалеры "Бітва пад Славечнай" — герб Радзівіла, надпіс з пералікам яго тытулаў. Асабліваць гэтай шпалеры ў тым, што ўпершыню на ёй пазначаны ініцыялы "М.К." Ткачыха, якая яго ткала, — хутчэй за ўсё, Марыя Кулакоўская, якая ў гэты час працавала на мануфактуры. Кардон для шпалеры, відаць, таксама зроблены тымі ж мастакамі, што і для "Узяцця ў палон Крычэўскага", — гэта значыць Хескімі. А на шпалеры "Парад войск пад Заблудавам" ужо вытканы імя і прозвішча ткачыні — Анастасія Маркевіч. Гэта першы выпадак, калі былі вытканы поўныя імя і прозвішча ткачыні.

Пасля смерці Міхала Казіміра Радзівіла ў 1762 г. усе ткацкія варштаты з Міра, Альбы, Камяніцы пераведзены ў Карэлічы, дзе гаспадаром мануфактуры стаў яго сын Кароль Радзівіл, але мануфактура прайшла ў заняпад і ў першай палове XIX ст. спыніла сваё існаванне.

Калі ў Карэлічах ткалі шпалеры толькі для патрэбаў княжыцкага роду, то прадзенскія мануфактуры былі прызначаны забяспечыць больш шырокае кола спажывцоў. У другой палове XVIII ст. падскарбі Выхага Княства Літоўскага Антоні Тызенгаўз (1733 – 1785) заснаваў больш за дваццаць мануфактурных прадпрыемстваў, дзе ткалі і шпалеры. Калі ў Карэлічах выконваліся

манументальныя тэматычныя творы, то шпалеры А.Тызенгаўза былі больш камерныя, часцей пераймальныя ў стылі барока і класіцызму.

Даволі вядомай была ў другой палове XVIII – пачатку XIX ст. шпалерная мануфактура ў Слоніме, якая належала князю Міхалу Казіміру Агітскаму. Ён быў шырока адужаным чалавекам, відным грамадскім і дзяржаўным дзеячам свайго часу, садзейнічаў эканамічнаму развіццю краю. На слонімскай мануфактуры была выткана серыя з дванаццаці шпалераў, на якіх у архітэктурных нішах былі выявы статуй. Да нашых часу дайшлі дзве з гэтай серыі — "Флейтыст" і "Вакханка" (знаходзяцца ў Нацыянальным музеі ў Кракаве, Польшча).

Ручная вытворчасць шпалераў і віды дываннага ткацтва існавалі ў Беларусі да 50-ых – 60-ых гадоў XIX ст. Са з'яўленнем машынай тэхнікі мануфактуры, вырабы якіх каштавалі вельмі дорага, паступова змарнелі і закрыліся. Але сяляне, якія працавалі на гэтых мануфактурах і добра наладзілі ткацкі тэхнікі, працягвалі ткаць дываны (вырабы ў выглядзе тканін шпалернага тыпу) для інтэр'ераў свайго жылля.

Такім чынам, шпалеры з карэліцкай, прадзенскай і слонімскай мануфактур даюць падставу гаварыць пра значныя поспехі нашых ткачоў у мінулым.

Рост прамысловай вытворчасці ў Заходняй Еўропе не садзейнічаў, а хутчэй перашкоджаву далейшаму развіццю тых галін дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва, якія былі звязаны з індывідуальным выкананнем. Таму ў другой палове і асабліва ў канцы XIX ст. не пазбегла заняпаду і шпалерная ткацтва ў яго класічным выглядзе.

У гэтых умовах "класічнай шпалеры" цяжка было адстаяць сваё былыя пазіцыі. Але ў еўрапейскім мастацкім жыцці набліжаліся падзеі, скіраваныя супраць тагальнай машынізацыі. Былі мастакі, якія змагаліся за адраджэнне індывідуальнай творчасці і мастацкага рамства. І паступова, з сярэдзіны XX ст. мастацтва габелена пачынае адраджацца і ў Беларусі.

### СПОВЕДЗЬ ДЛЯ СЯБРОЎ

На персанальнай выставе ў галерэі "Мастацтва" Беларускага саюза мастакоў мастак Алесь Марачкін прадставіў выданне сваёй першай грунтоўнай манаграфіі з рэпрадукцыямі твораў, фотаздымкамі, урыўкамі з дзёнікаў і ўласнымі вершамі.

У манаграфіі А.Марачкіна — больш за восем-дзесят старонак, якісныя каларовыя друкі, супервкладкі, вялікі фармат. Гэта альбом-выстава, споведзь для сяброў. Алесь Марачкін называе гэту кнігу аўтаманаграфіяй, своеасаблівым «арт-раскопам» самога сябе. Адмысловыя мастацкія эксперыменты ён сумяшчае з запісамі, вершамі, фотаздымкамі з архіва і лічыць такі электызм сутнасцю сённяшняга часу. "Альбом складзены па прынцыпу экспазіцыі мастацкай выставы, дзе галоўнае не храналогія, а рэжысура. Лягчы было пайсці па нейкай адной, загадаў пратантанай сюжэты. Мой альбом-выстава — гэта слоўныя і жывальныя водгаласы маіх захвапленняў, якія няпроста было склеіць у адно цэлае і бездакорнае. Ды я да гэтага і не імкнуўся".

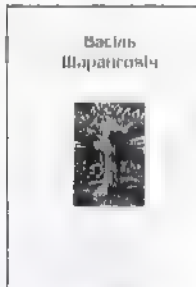
Алесь Марачкін шмат гадоў называе сябе МАРА. Гэтыя чатыры літары — не проста вытворнае ад прозвішча мастака. Алесь Антонавіч штогод здзяйсняе жыццём і творчасцю свае патаемныя мары Яму пашчасціла ў жыцці на вызначальныя сустрэчы. Ён сябраваў з Уладзімірам Караткевічам. Разам з Міхасём Раманюком у фальклорных вандроўках выратаваў народную спадчыну. У майстэрні мастака захоўваюцца ўнікальныя драўляныя распісныя абрэзкі, знакімыя дываны Алены Кіш. Усё гэта, сабранае і захаванае, арганічна ўваходзіць у творчую практыку Алеся Марачкіна. І перасякаюцца народныя абрады, і язычніцкія святы, і народныя паданні, і беларускія чароўныя крапіды, поўныя загадкаваасці і казачнасці.



### СЫН КАВАЛЯ І РАТАЯ

Нарэшце пачынае свет манаграфія народнага мастака Беларусі, лаўрэата Дзяржаўнай прэміі Беларусі, прафесара Васіля Шаранговіча, якая была падрыхтавана да 60-гадовага юбілею творцы. Яна змяшчае тры грунтоўныя тэксты, якія распаўсюджаюць пра жыццёвы і творчы шлях вядомага беларускага графіка. Іх аўтары — народны паэт Беларусі Ніл Гілевіч, камандырат мастацтвазнаўства, прафктар Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў Міхал Барзна; навуковец гістарычных навук Міхась Чарняўскі. У манаграфіі наадукаваны 65 каларовых рэпрадукцый станковых і кніжных твораў Васіля Шаранговіча, яго асноўныя графічныя работы, асобныя ілюстрацыі да твораў А.Міцкевіча "Пан Тадэвуш" і Я.Коласа "Новая зямля", а таксама акварэльныя краявіды і алоўковыя замалёўкі мастака. Тэксты аздаблены шматлікімі фотаздымкамі.

"У асобе Васіля Шаранговіча Беларусь мае мастака-творцу і педагога высокай прафесійнай і грамадзянскай годнасці", — засведчыў ва ўступным слове Ніл Гілевіч. І сапраўды, Васіль Шаранговіч працаваў ва ўсім: у майстэрні, калі не можа закончыць твор, пакуль не давядзе яго да адмысловага гучання; на працы, раней у якасці загадчыка кафедры графікі і рэктара Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў, сёння — дырэктара Музея сучаснага выяўленчага мастацтва. За ім як педагогам стаіць сапраўды моцная школа беларускай графікі; вучні В.Шаранговіча ўжо маюць сваіх вучняў. А гэта трывала падмурак працы сапраўднага майстра. Для сваіх работ Васіль Шаранговіч выбірае найбольш значнае ў беларускай апаратуры, у гісторыі Бацькаўшчыны. Кожная яго работа напоўнена шчырасцю перажытага і перадаманата. "Графіка — гэта як сялянская праца. Лініі разца на лінолеуме ці дрэве падобныя на след плуга па раллі. Разец, як і плуг, патрабуе выверанага рукі. Агрэхі там і тут выклікаюцца. Мабыць, менавіта з-за сваёй акадэмічнасці і лакалічнасці графіка і стала выбарам мастакоўскага жыцця Васіля Шаранговіча", — напісаў у манаграфіі яго даўні сябра Міхась Чарняўскі. У апошнія гады мастак усё часцей звяртаецца да акварэлі, тэхнікі, якая таксама не далучае памялак. Мастака вабяць беларускія краявіды, іх празрыстыя вытанчанасць і мілагучнасць. Яны — як вяртанне ў дзяцінства, на Мядзельшчыну, на блакітна-зялёныя прасторы Беларусі. Васіль Шаранговіч поўны задам і жадання працаваць. Ён так і гаворыць: "Не магу застацца ў баку..."





## Гульня ў лялькі і не толькі...



Андрэй Шчукін,  
Дзяніс Нядзельскі,  
Марыя Капілава,  
Аляксандр  
Барташэвіч,  
Наталля Сідарова,  
Тамара Ганчарова.  
**Замак.**  
Каляровае фото,  
камп'ютэрная  
графіка. 1998.

**Каваленка  
Вольга  
Савельеўна** –  
кандыдат  
мастацтва-  
знаўства,  
загадчык  
аддзела  
сучаснага  
мастацтва  
Нацыянальнага  
мастацкага  
музея, сябра  
Міжнароднай  
асацыяцыі  
мастацкіх  
крытыкаў пры  
ЮНЕСКО,  
сябра БСМ.

**В**ольга КАВАЛЕНКА  
Выстава «Калядныя мроі» ў Нацыянальным мастацкім музеі з'явілася добрым падарункам да калядных і навагодніх святаў і самому музею, і яго наведвальнікам.  
Атмасфера прыўзнятая і радаснага прадчування свята панавала ў гэты час у залах музея. Глядач адчуваў яе ўжо ў вестыбюлі, дзе зіхацела агеньчыкамі ўпрыгожаная ёлка, дзе з жартаўлівай бесклапотнасцю запрашалі да няўрымслівай гульні кампазіцыі мастацка-фларыстак Наталлі Вераб'ёвай і Ларысы Мілько, а на сценах нудзіліся ў чаканні святочных цудаў трапяткі дзяўчыны з гламурных фотаздымкаў Рыгора Ліўшыца.  
Аднак гэта была толькі пралюдзя да галоўнай падзеі, якая адбывалася ўжо непасрэдна ў выставачнай зале. Музейная прастора страціла тут сваю звычайную акадэмічную строгасць і ператварылася ў тэатралізаваную, напоўненую нечаканымі сюрыпрызамі тэрыторыю, дзе жылі сваім жыццём і загадкава паглядалі на наваколле раней нязвыклых для музея персанажы – мастацкія лялькі. Зусім як людзі, яны мелі свае характары і норавы і стваралі вакол сябе асаблівую прастору. Недас-тупна-ганарлівыя ў сваіх шыкоўных касцюмах старажытных часоў дамы і кавалеры Алены і Мікалая Байрачных крыху звысоку азіралі «мясцовасць» і нібыта цешыліся гучнымі словамі захаплення, што несліся з усіх бакоў. Летуценна-рамантыч-

ныя, вытанчаныя персанажы Ганны Балаш, наадварот, не звярталі ніякай увагі на тое, што адбывалася вакол. Працыёзна ўлад-каваліся ў старых крэслах і на паліцах неабарочнай анты-кварнай мэблі, яны паглыблена мроілі пра запаветнае. У паветры луналі лялькі Марыны Капілавай. Безабаронныя ў сваёй зусім дзіцячай эксцэнтрычнасці, яны, здавалася, гатовы былі даверліва апусціцца ў далоні якога-небудзь зачараванага гэ-тым відовішчам глядача.  
Акрамя лялек, у экспазіцыі выставы было і яшчэ чаму падзі-віцца. Марына Капілава шчодро рассыпала ў вітрынах творы дробнай пластыкі і ўпрыгажэнні з металу і камянёў. Дзіўны свет фантастычных істотаў заварожваў нястрымнай фантазі-яй і багаццем пластычных знаходак. Рэальная прастора залы пашыралася і нібыта «пералівалася» ў ілюзорную прастору фотанаціормортаў і краявідаў Андрэя Шчукіна і Дзяніса Ня-дзельскага, якія экспанаваліся на сценах.  
Сваёй святочнай прыгажосцю, добрым густам і тэатраліза-ванай гульнісцю гэта выстава, як кажуць, «была асуджана на поспех» у самага шырокага кола глядачоў. А для больш дас-ведчанай аўдыторыі, для прафесіяналаў – мастакоў і, перш за ўсё, мастацтвазнаўцаў – яна давала яшчэ і падставы для роз-думу пра асаблівасці развіцця сучаснага айчынага мастац-

ва. У ёй з пэўнай ідэалягічнасцю праявіліся некаторыя спецыф-ічныя рысы постмдэрнісцкага мастацкага мыслення. Адсюль радыкальная плюралістычнасць экспазіцыі, схільнасць да не-абарочнай тэатральнасці і гульні, неадзізначнасць і шматсэн-соўнасць вобразаў.

Аўтарская мастацкая лялька як самастойны і самадастатко-вы від творчасці з'явілася ў нашым мастацтве параўнальна нядаўна. У той жа час у Заходняй Еўропе і Амерыцы яна мае ўжо сваю гісторыю і багатыя традыцыі, спецыялізаваныя га-лерэі і шырокае кола прыхільнікаў. Унісальныя калекцыйныя лялькі набываюць многія музеі свету. Калі мне давялося пра-гледзець каталогі міжнародных выставаў і калекцый лялек, я міжволі параўнала ўбачанае з тым, што робяць беларускія мастакі, і з прыемным здзіўленнем адзначыла, што нашы твор-цы не горшыя, а часам нават і цікавейшыя. Мне, напрыклад, зусім не імпануе натуралістычнасць, якая пераважае ў боль-шасці лялек заходніх аўтараў, а пошукі нашых майстроў уяў-ляюцца глыбейшымі па вобразнай змястоўнасці і эстэтыцы трактоўкі. Вось тут і паўстае адна з самых складаных праблем сучаснага стану айчынага мастацтва (прычым гэта датычыцца ўсіх відаў мастацкай дзейнасці без выключэння) – відэа-насць немалых патэнцыяльных магчымасцяў беларускіх ма-стакоў і такая ж відэаўласнасць поўнай адсутнасці прафесійнага менеджменту, які б мэтанакіравана спрыяў іх прасоўванню на сусветны рынак мастацтва і даваў бы ім упэўненасць у сваёй канкурэнтаздольнасці. Прычым паняцце «рынак» у даным вы-падку я разумею не толькі як магчымасць для мастака атры-маць дэкаратыву ўзроўню яго твора афіцэра, але ў першую чаргу – як магчымасць заваяваць міжнароднае прызнанне сваіх творчых здольнасцей і набыць відомасць. Менавіта гэта, на мой погляд, адна з галоўных прычын, якая прымусіла многіх маладых беларускіх мастакоў пакідаць межы сваёй краіны.

Аднак вернемся да галоўнай тэмы нашых разважанняў, да лялькі. Выстава прадэманстравала некалькі напрамкаў раз-віцця гэтага віду творчасці ў сучасным айчынным мастацтве. некалькі падыходаў у трактоўцы вобраза лялькі, кожны з якіх уяўляецца плённым у перспектыве сваёй далейшай экалогіі.



Агульнай рысай з'яўляецца, бадай, толькі своеасабліва раман-тычная настальгія аўтараў па старадаўніх чароўным часам, якая і знайшла ўвасабленне ў вобразах гэтых крыху манерных прыгажунь і іх бравых кавалераў. Прычым гэты рэтраспек-тыўызм у чымсьці нагадвае рэтраспектыўызм рускіх мастакоў аб'яднання «Мир искусства», блізкі да іх агульнага настрою і светаадчування. Наогул, настальгія па «сярэбранаму веку» рус-скага мастацтва быццам бы лётала ў паветры выставы і праяв-лялася не толькі асацыятыўна, але ж і відэаўчона – хоць бы ў пым, што мастакі ў якасці эпіграфаў да сваіх твораў неаднара-зова звярталіся да элітычна-вытанчаных радкоў Восіпа Ман-дэльштэма.

Безумоўна, рэтраспектыўызм Алены і Мікалая Байрачных, Ганны Балаш і Марыны Капілавай мае пэўныя адрозненні і асабістую прыроду. Байрачныя ў сваіх касцюмных ляльках схільныя да гістарычнай дакладнасці, амаль рэканструкцыі. Усё ў іх творах: ад шыкоўных жаночых сукенак, расшытых сапраўдным бісерам і жэмчугам, мужчынскіх калетаў, плаш-чоў і капешоў да каштоўных штылетаў, шпаг і іншай зброі, якая з'яўлялася неад'емнай прыналежнасцю касцюма знатна-га кавалера. – выканана па ўзорах моды пэўных часоў і з мак-сімальна магчымым набліжэннем да аўтэнтычных тэхналогій.  
Ганна Балаш, як і Байрачныя, вырабляе свае лялькі з фар-

Мікалай Байрачны.  
Обер-афіцэр  
лейб-гвардыі  
гусарскага палка.  
Бронза. 1999

Марыя Капілава.  
Лялькі  
калекцыйнага  
Фарфор, шоук,  
скура. 1994 –  
2000





Фрагмент  
экспозицы (лялька  
аўтарскія Ганны  
Балаш)



Алена Баірачная,  
Міколай  
Баірачны.  
Польшча, XVII  
стагоддзе. Лялька  
касцюмная,  
калекцыяная.  
Фарфор, шук,  
аксаміт, сталь,  
славоная косць,  
пакаштануныя  
камяні. 2000.

фору, ёй таксама ўласціва замілаванне стаўленне да матэрыя-  
лу, аднак яна імкнецца да большай свабоды мастацкага воб-  
раза, яе не вельмі турбуе дакладнасць і чысціня стылю. Лялькі  
Балаш, крыху меланхолічныя і загадкавыя, ствараюць вакол  
сябе своеасаблівую прастору і пастрой, у якіх выдасючана адчу-  
ваюцца водзукі вытанчанай эпохі мадэрна. Яны вельмі плас-  
тычныя, з імі хочацца і можна гуляць – у адрозненне ад лялек  
Баірачных, якія «трымаюць дыстанцыю», да якіх боязна да-  
краівацца, а можна толькі з захвапеннем разглядаць, як каш-  
тоўныя мужэйныя экспанаты.

Марына Капілава – аўтар дзіўснага гратэскага «тэатра»,  
дзе ўсе падзеі адбываюцца па законах, якія падпарадкаваныя толькі  
ёй самой. Прычым дзейныя асобы гэтага тэатра не толькі  
лялькі, але і іншыя фантастычныя істоты, якія стварыла мас-  
тачка. Гэта могуць быць і бронзавыя грыфон, вярблюд-малюск  
і коніка-малюск дзіўныя насякомыя, яшчаркі, псікія насяко-  
мападобныя жывёлкі з медзі і латуні, якія да таго ж з'яўля-  
юцца яшчэ і ўпрыгажэннямі, што дадаткова пашырае магчы-  
масці і прастору гульні. Нястрымнасцю аўтарскай фантазіі,  
выразнасцю і мудрагелістасцю ліастык ўсе гэтыя пачваркі  
выклікаюць асацыяцыі то з вобразамі фантастычных хімер  
раманскіх і гатычных сабораў, то з гратэскамі эпохі Адра-  
джэння, то з трыюмфальнымі сцэнамі сюррэалістаў. Пры ўсім гэтым  
яны вельмі сучасныя па сваёй стылістыцы і разуменню матэ-  
рыялаў, з якіх выкараны.

Безумоўна, цэнтрам увагі на выставе былі лялькі. Сваёй ма-  
ляўнічасцю і прыцягальнасцю як для малых, так і для дарос-  
лых (бо ў любым узросце чалавеку ўласціва схільнасць да  
гульні), яны быццам адсутвалі на другі план па-майстэрску  
зробленыя творы фотамастакоў. Між тым фотаработы Андрэ-  
я Шчукина і Рыгора Ліўшыца не толькі гарманічна дапаў-  
нялі і развівалі на свой лад глабальную тэму выставы – тэму свя-  
та і прыгажосці. Яны дазвалялі глядачу ўвайсці ў нейкую зусім  
іншую, паралельную рэальнасць. Выкарыстанне лічбавых тэх-  
налогій дадало мастакам шырокае магчымасці пераўтварэння  
вобразаў, дасягнення іх нечаканых метамарфозаў і тут не ма-  
гу не пагадзіцца з Ганнай Балаш, якая сказала, што Андрэй Шчукін  
сінтэзуе, змяняе вобразы людзей, краявідаў, рэчаў амаль што  
на малекулярным узроўні. І сапраўды, творы мастака з серыі  
«Архітэктурныя прасторы свету» (на мой погляд, гэта яго леп-  
шыя працы на выставе) заводзяць позірк глядача ў свет, які  
быццам бы балансуе на мяжы рэальнага і ірэальнага, які зда-  
ецца ілюзорна сапраўдным і адначасова фантомным.

На жаль, усё добрае вельмі хутка заканчваецца. Неўзабаве  
закрываецца і гэтая прыгожая выстава, пакінуўшы пасля сябе  
шчымымлівае пачуццё смутку аб цудоўным зімовым свяце, аб  
далёкім дзяцінстве з ягонымі светлымі радасцямі гульні ў  
лялькі. Магчыма, падобнае пачуццё валодала і многімі навед-  
вальнікамі, і самімі мастакамі. А таму нарадзілася думка пра-  
доўжыць гэтыя гульні і ўжо ўлетку разгарнуць новую экспазі-  
цыю, прычым пашырыць яе межы і ўзбагаціць новымі ідэямі,  
удзельнікамі і творамі. Аднак на гэты раз праект будзе ажыц-  
цэўлены на тэрыторыі філіяла мастацкага музея, у старажыт-  
ным замку ў Міры. І, магчыма, мроі Мірскага замка здзівяць і  
зачаруюць нас яшчэ больш. Што ж, будзем чакаць.



Андрэй Шчукін,  
Дзяніс Нядзельскі,  
Марыя Капілава,  
Аляксандр  
Барташэвіч,  
Наталля Сідарова,  
Тамара Ганчарова.  
Без назвы.  
Каляровае фота,  
камп'ютэрная  
графіка, 2002.

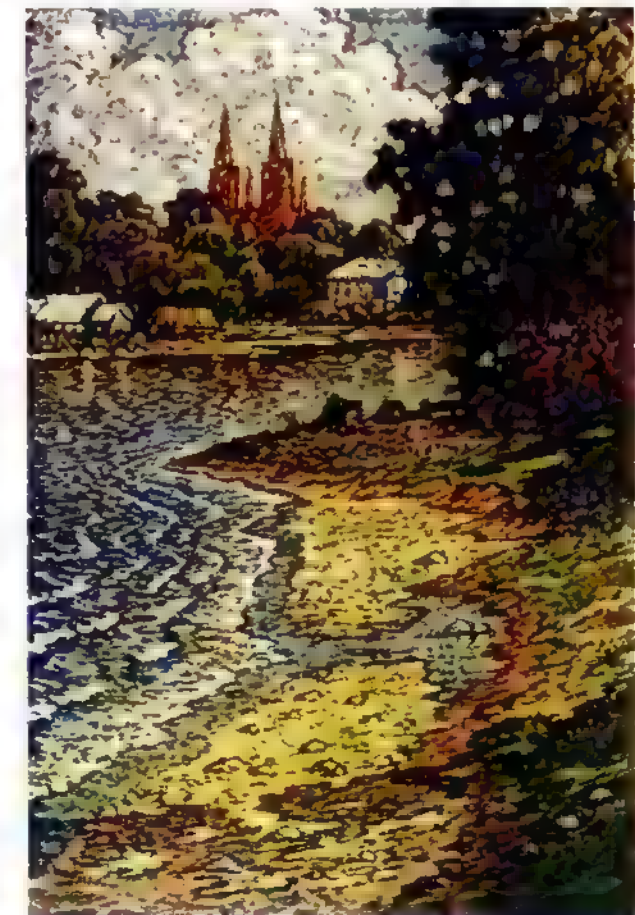


# Душэўнай шчырасці цяпло



стасаванняў. Назапаваны ў гэтай галіне графікі велізарны вопыт ужо значна пазней знойдзе ўвасабленне ў кнізе-падручніку Вячаслава Шаміпура "Лінарыт: Мастацтва і тэхніка". А некаторыя пастэлі мастака паўстануць як своеасаблівыя каліровыя варыяцыі ці хутчэй кампазіцыйныя інтэрыпрэтацыі раней выкараненых лінарытаў. У новай для яго тэхніцы пастэлі Вячаслаў Шаміпур захавася і "адпрацаваны" ў лінарыце асноўны сродак эмацыйнай выразнасці і дыяганічнай экспрэсіўнасці пластычнай формы – шпрых, які, зразумела, стане каліровым.

У кампазіцыйных, выкананых у тэхніцы пастэлі, як і ў лінарытах, Вячаслава Шаміпура асабліва прыцягваюць і захопліваюць нейзажытныя матывы, адлюстраваныя прыроды. Напэўна, у гэтай рэальнай навакольнай прасторы і адпаведнай прасторы вобразна-мастацкай ён адчувае сябе асабліва свабодна. Пейзажы Шаміпура – гэта сваяасаблівыя паэтычныя апавяданні пра сучаснасць і гістарычны лёс роднага яму краю. «Дарагія мястэчкі майго дзяцінства, – шчыра прызнаецца мастак, – не даюць мне спакою. Іх цудоўныя сонечныя вобразы заўсёды стаяць у маім галаве і вельмі часта ўзнікаюць у снах». Яшчэ, якую з такой захаванасцю піша Шаміпур, лепшыя для яго з уласным радзімам. Таму невыпадкова першую персанальную выставу, якая адбылася ў 1991 г. на радзіме мастака, ён прысвяціў сваёй маці. У тым жа годзе работы Шаміпура былі адзначаны Палаца-Віцебскай епархіяй, як "лепшыя творы ў рэчымцы духоўна-маральнага Адраджэння".



Цыбульскі  
Міхась  
Леанідавіч –  
кандыдат  
мастацтвазнаўства,  
дактарант  
вышэйшай  
мастацтвазнаўства,  
эпіграфіст  
і фалькларыст  
НАН РБ.

**В Міхась ЦЫБУЛЬСКІ**

іцебскі мастак Вячаслаў Шаміпур – адзін з нямногіх сучасных твораў, які стала праца ў тэхніцы пастэлі. Тэхніка гэта была асабліва папулярная ў XVIII – другой палове XIX стагоддзя, частей за ўсё выкарыстоўвалася мастакамі для перадачы дэталістага падобства з натурой. У творчасці Вячаслава Шаміпура тэхніка працы з пастэлю набыла новае гучанне, жыццёвую дэкаратыўнасць і падкрэсленую дынаміку. Адмовіўшыся ад растушчкі як ад асноўнага тэхнічнага прыёму, з данамогай якога звычайна перадавалася тонкая пераходны колеру і тону, мастак аддаў перавагу выразнаму шпрыху і акрэсленай каліровай пляме.

У экспазіцыйных мастацкіх выставах творы Вячаслава Шаміпура з'явіліся ў сярэдзіне 80-ых. Менавіта тады, пасля пастыхавой абароны кандыдацкай дысертацыі ў галіне мастацтвазнаўства, Шаміпур адчуў асаблівую цягу да практычнай мастацкай дзейнасці. Яго захапілі эксперыменты ў галіне графічных тэхнік. Вячаслаў Шаміпур пачынаў з лінарытаў і на працягу некалькіх гадоў выдатна засвоіў гэтую тэхніку. Ужо ў лінарытах мастак прадэманстравалі свае лепшыя якасці графіка і майстра кампазіцыі. Ён здолеў падціць паэтычны характар, па сутнасці, плакатнай тэхніцы. З гэтай мэтай мастак абірае даволі спецыфічныя матывы для ўвасаблення выкарыстоўвае нязвыклыя рыкурсы, элементы стафажы, якія "ажывляюць" прастору краявуду, надаюць яму рысы сюжэтнасці і апавядальнасці. Акрамя гэтага ён спрабуе выразаць у лінарыце неадслонны для гэтай тэхнікі эфічны ўдзел перадае шпрыхом не толькі і набылі прастору, але і шмат і стан павесара і фактуру аб'ектаў. Шмат працуе Вячаслаў Шаміпур над удасканаленнем тэхнічных магчымасцяў матэрыялу: перапрабляе фабрычныя разцы, займаецца вынаходніцтвам розных пры-

Ціхая заводзь.  
Кардон, пастэль.  
2000.

Міеры. Паўдзень.  
Кардон, пастэль.  
2000.



Зімовая дарога.  
Кардон, пастэль.  
2000.

Кампазіцыі Шаміпура па сваёму характару рэалістычныя. "Я добра стаўлюся да розных напрамкаў, – падкрэслівае мастак – Дастаткова сказаць пра тое, што ў Беларусі я адным з першых у сваёй кандыдацкай дысертацыі звярнуўся да даследавання творчасці Казіміра Маленчы ў Віцебску і мастакоў яго кола. У канцы 1970-ых гэта было зусім не простае справу. Але рэалізм я заўжды лічыў стрымжнем, ад якога на ўсе часы будучы адліжваюцца новыя напрамкі. Гэта пацвярджае ўся гісторыя развіцця мастацтва. Да таго ж мне здаецца, што рэалізм асабліва эмацыйна фармуе гледача".

У пошуках новых урэхжывіў і натхненняў мастак звычайна звяртаецца да прыроды, да рэальнага свету, робіць замалеўкі і наклады з папугі, з якімі далей працуе ўжо ў майстэрні. З аднаго боку, мастак імкнецца да натуральнасці, "несладкаснасці кампазіцыі", але пры гэтым не знімаецца прамым каліраваннем прыроднага матыву, шмат увагі надае яго кампазіцыйнай звяртанасці і мастацка-вобразнай цэласнасці. Класічны раўнавага ў кампазіцыйных не разбурэцца ні фрагментарнасцю некаторых матываў, ні данолі экспрэсіўнай рытмікай жывіліцы.

Нярэдка мастак піша амаль што панарамныя краявіды са складанымі тыпалына распранаванымі планами, адлюстраваннем эмацыйна выразнага, напружанага стану прыроды, непагадзі ці моцнага ветру, які закручвае кроны дрэваў, паганяе рабізну і хвалі на вады... Ужо ў назвах твораў Вячаслава Шаміпура адчуваецца пашчотныя, лірычныя інтанацыі. Імкненне ж ўзмацняць вобразнае гучанне звычайнага прыроднага матыву часам вядзе да пэўнай яго ідэалізацыі ці рамантызацыі. Эмацыйная выразнасць, асабліва ўзніслаць, нейкая святочная ўрачыстасць характарызуюць у першую чаргу калірыстычны лад твораў Шаміпура. "Магчыма, тут падсвядома ўсплываюць светлыя ўспаміны, звязаныя з дзяцінствам, – гадзіас

мастак – І хоць цяжка быў той пасляваенны час, але на фоне нашай шэрай будзённасці ён успамінаецца мне асабліва часта. Яркая сонейка... Гулыя святла на лістоце, на бліскучых купалах храмаў, на дахах дамоў..."

Пастэлі мастака глядзяцца жыццёвымі і разам з тым дэкаратыўнымі дзякуючы гучнасці чыстых колераў, мяккай танальнасці аксамітава-матавай паверхні матэрыялу. У шэрагу пастэляў Шаміпур ужывае чорную грунтоўку, якая часткова прасвечвае праз складаную рытміку экспрэсіўна накладзеных адзін на адзін шпрыху рознакаляровых краёвуду. Гучнымі сакавітэмі акцэнтамі ў работах мастака часам становяцца невялікія колеравыя плямы, якія выкананы гуашшу.

Значная колькасць твораў Вячаслава Шаміпура прысвечана Міёршчыне – краю, дзе ён нарадзіўся і жыў. Там мастак асабліва любіць выстаўляць свае работы. Ёсць у мастака і серыя твораў прысвечаных азёрнаму краю – Браслаўшчыне. І таму не дзіўна, што менавіта адметная прыгажосць нодзіага лясотэра данолі часта становіцца лейтматывам у пейзажах мастака. Амаль сімвалічна выглядае ў шэрагу твораў Вячаслава Шаміпура дарога, якая вядзе некуды ўдалечыні. Гэты кампазіцыйны прыём, які і выявае высокіх хатах, лясных, матывы вясковыя побыту, асабліва ўлюблёны мастаком, надае сюжэтную апавядальнасць яго творам. Увогуле, сюжэтнасць, якая звычайна далёка ад ўзгодзіцца мастаком у кантэкст краявуду, прадстаўляе ў ім другую лінію вобразнасці, што значна ўбагачае эмацыйную выразнасць твора.

Адметнае месца ў творчасці Вячаслава Шаміпура займаюць краявіды Віцебска. Шмат разоў звяртаўся мастак да адлюстравання гарадскіх вулачак, выяваў вядомых віцебскіх храмаў, дварыкаў, дзе імкнуўся перадаць іх сваяасабліваю прыгажосць.

На фоне складаных філасофскіх канцэпцый сучаснага мастацтва вызначэнне асноўнай асаблівасці творчасці Вячаслава Шаміпура словам "шчырасць" на першы погляд можа падацца неактуальным. Але менавіта гэтым надзвычай аб'ёмным па сваёй вобразна-мастацкай сутнасці паняццем варта было б адзначыць творчасць віцебскага мастака. У работах Вячаслава Шаміпура шчырасць зусім не асацыюецца са спрощанасцю ці прымітывнасцю. Шчырасць у творчасці мастака – гэта ў першую чаргу адкрытасць. Адкрытасць яго асобы, пачуццяў і думак. Гэта сардэчнасць, дупэўнасць, даступнасць і зразумеласць вобразаў.

Мастака не хвалюе неразуменне з боку "найсучаснейшага анапазда". Ён не імкнецца адлюстроўваць бясконцазмелую сучаснасць, свядома ўхіляецца ад шматлікіх навамодных тэндэнцый у мастацтве, не лічыць жаданне як мага вычварнеі звыш пра сябе выпіўнай прывіжы арыгінальнасці. А таму працягвае вольна выяўляць свае пачуцці і хвалеванні. Менавіта ў такой, назабўленай прытворства штодзёнай карпатлівай працы, прафесійнай стараннасці Вячаслава Шаміпура таксама праяўляецца шчырасць яго творчасці.

І што асабліва відочна і на мой погляд, важна для мастацтва: шчырасць праяўляецца ў выразнай папэянальнай адметнасці твораў Вячаслава Шаміпура. У творчасці Шаміпура мы можам убачыць праявы рэдкага (і надзвычай годнага) пенадуманага нацыяналізму, які ідзе ад самага сэрца, а не толькі ад свядомасці, нацыяналізму творчага духу, заснаванага на самаадданай любові да Радзімы.

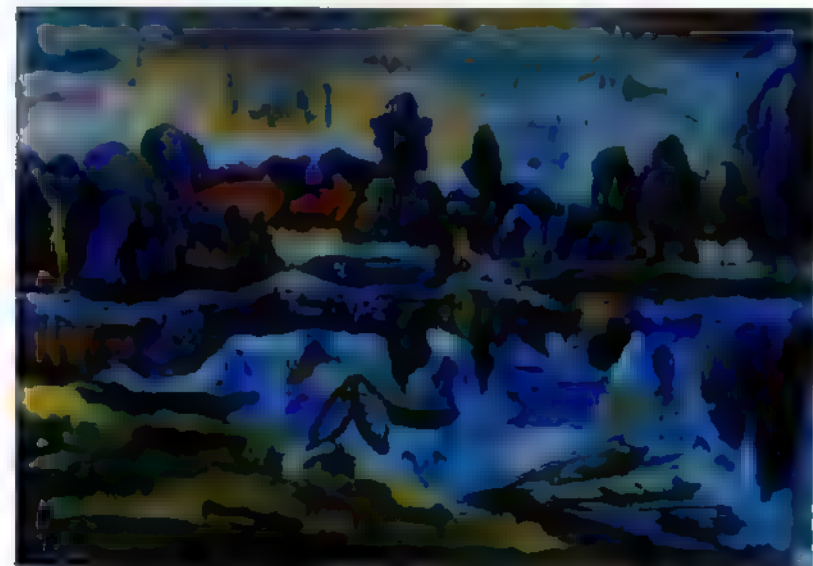
Шчырасць у сучасным мастацтве становіцца ўсё больш рэдкай з'яваю. Часцей захопліваюць творчых гульняў з «пералічаннем», гульні, у якіх даволі сціплае месца належаць сапраўдным пачуццям. А таму кожнае спатканне з творчасцю такіх мастакоў, як Вячаслаў Шаміпур, становіцца дасвадковым дыялогам.



# Асобу фарміруе праца

І Галіна ФАТЫХАВА

**Фатыхава Галіна Ахметаўна** – мастацтвазнаўца, аўтар праўдзі «За духоўнае адраджэнне» (1998), аўтар ілюстрацый, маніграфіі, адзін з аўтараў энцыклапедычнага даведніка «Беларускі савіц мастакоў» (1998).



Вечер на Ілущі.  
Ален, 1976.

най Аршанішчыны («Восеньскія матывы», «Мелодыі лесу», «Вячэрні захад», «Лета», серыі «Добрыш», «Орша»). Пасля заканчэння інстытута ўладкаваўся на радыётэхнічны завод у гарадку Барань на пасаду лажнісера-мастака прамысловай эстэтыкі. А ў вольны час працаваў над сваімі праектамі на ўпрыгожанню гарадка на беразе рэкі Адрэўка. Яго падтрымлівалі кіраўнікі завода, гарадскія ўлады. На пачатку мастацка-адкрыццёў мастак музей на заводзе, выстаўная зала, дзе адбываюцца выставы не толькі мясцовых мастакоў, але і віцебскіх. Да дзяў Перамону Мікола здзяйсняе сваю новую задуму. У цэнтры горада пабудавана мемарыяльны комплекс, прысвечаны воінам землякам, якія загінулі ў Другой сусветнай вайне.

Поўны энергіі і дабраці, мастак адчувае ў жытым доме зрабіць мастацкую студыю для дзяцей. Працаваць даводзіцца ў вольны час. У выхадныя дні разам з дзецьмі ён вынозіў за горад смецце і зямлю (цяжка калі 200 кубаметраў). За сваю копій адрамантаваў памяшканне, зрабіў подыум, прабіў вокны. За

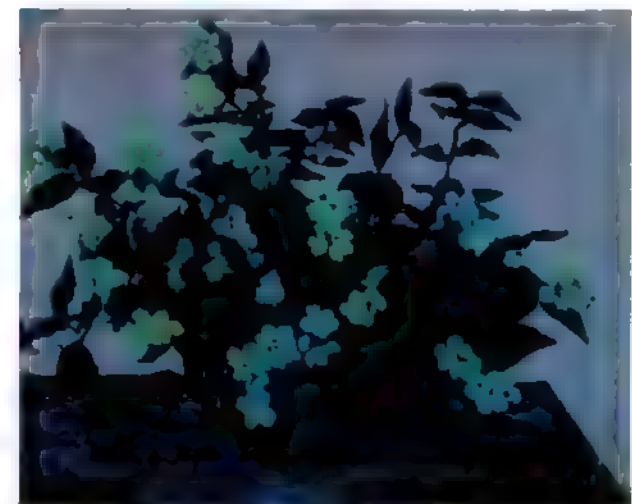
два дзесяцігоддзі існавання студыі Мікола Тарандэ падрыхтаваў для далейшага навучання шмат талентавітых дзяцей з Барані. Многія з іх ужо скончылі вышэйшыя навучальныя ўстановы Мінска, Санкт-Пецярбурга, Масквы, Кіева, Кішынёва, Львова. З удзячнасцю яны ўспамінаюць свайго першага настаўніка. Апошнія гады ў студыі выкладае дачка мастака Алена, выпускніца мастацка-графічнага факультэта.

Сам Мікола Тарандэ і сёння ўдарт працуе і шпоруа зглядвае словы свайго настаўніка Фелікса Фёдаравіча Румена: «Мастак павінен настайнна эксперыментаваць». Эксперыментуе Тарандэ найперш у жывапісе, дзе больш каларыстычных магчымасцей і дынамікі каліраванні эксперыментуе. Яго каля белых месцаў у вечаровым небе, усёпаглытаючая ліловасць возера («Цёмны вечар», 1991); поўны спакою, цішыні, навоўны рух абложкаў пад ракой і халодным сумрачным берагам з белым святлом царквы («Ліўская царква», 1990).

З пасадка Мадэямір – (уздыа ён прымае серыю пейзажаў з беларускімі царквамі).

Зусім іншая, радасная, адкрытая эксперыментуе, шырыня расчыненага неба адчуваюцца ў карціне «Кветкі Беларусі» (1987), дзе вобраз Алчыны паказаны нібы ў двух вымярэннях: як Аршанішчэ зямля і як планета людзей. Дэкаратыўнае спалучэнне халодных тонаў з ярка-жоўтай плямай у цэнтры дае фантастычную дрыготкую паверхню, якая прыцягвае да сябе позірк глядача ў карціне «Вечар» (1991). Мікола Тарандэ смела ўводзіць у свае краявіды яркія колеры, якія найбольш выразна перадаюць яго адчуванне чароўнасці і ненаўторнасці прыроды. У некагортых пейзажных палотнах ён імкнецца стварыць дзіўную колеравую масу, дзе рэчы раствараюцца ў прастору. Здаецца, вобраз паралізацыі ў працэсе максімальнага сутыкнення першых уражанняў ад прыроды з мастакоўскімі асацыяцыямі.

З любоўю піша мастак і кветкі. Яны для Міколы Тарандэ падобныя да жанчын. Мастак часта куліе ружы, з асаблівым задавальненнем чырвоныя. Ад іх вытанчанай прыгажосці спявае ягоная дуна. Распавесці словам пра гэты стан ён не можа, але з асаблівым пачуццём перадае свае ўражанні на палатне. Мастак марыць, што вакол яго дома – а месца

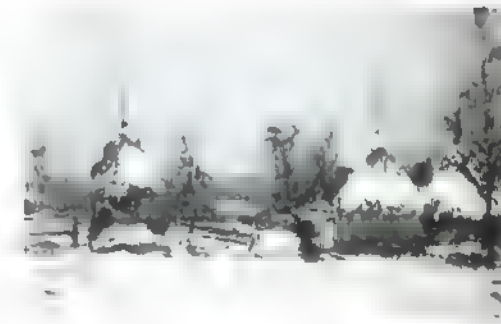


Язмін.  
Ален, 1986.



Памяти Сезанна  
Ален, 1995

## ВОДАР КОЛЕРАУ МАРЫІ І МІКОЛЫ ІСАЁНКАУ



Місаенка  
Адама  
Ален, 1998.

2002 год і пачатак 2003 года сталі для сям'і мастакоў Міколы і Марыі Ісаенкаў надзвычай багатымі на замежныя выставы. Так, у жніўні 2002 года іх запрасілі з сумеснай выставай у Італію, у горад Сан-Вінсэнт у муніцыпальную галерэю «Di Arte Moderna», адкуль выстава перабралася ў правінцыю Парма – у Каралеўскі палац у Калорне. Ва утульнай шляхетнай зале прыстасаванай для мастацкіх выставаў, з адпаведным аздабленнем і асвятленнем, беларускія краявіды і нацюрморты Ісаенкаў выглядалі святочна і радасна.

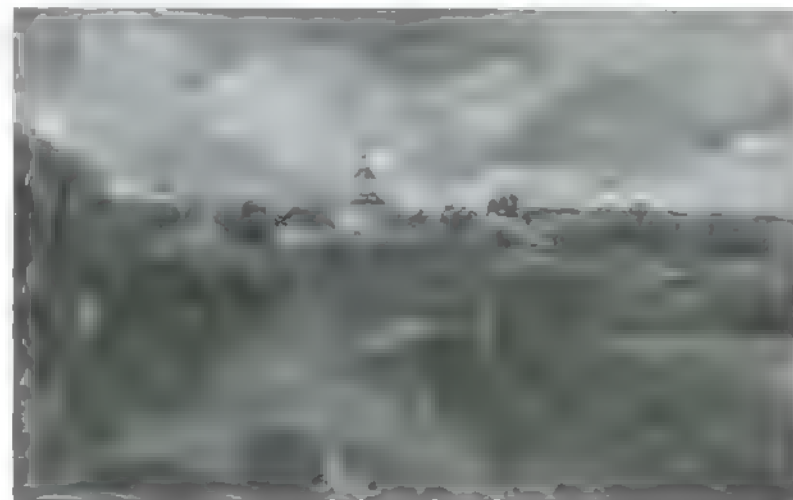
Нібы ў працяг, на радзіме, у мінскім Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва, адна за адной прайшлі персанальныя выставы Марыі і Міколы. Ад іх твораў амаль вее «водарам» фарбаў і колеравых спалучэнняў. Камерныя нацюрморты Марыі Ісаенкаў – валерныя, няўлоўныя, іх пластика і каларыт тонкагарманічныя, «павучыя». На яе палотнах – палявыя кветкі, спелыя вішні, чорны вінаград, вытанчаныя вазы...

У Міколы Ісаенка адчуваецца наперш любоў да сваёй вескі, роднай прыроды, якія заўсёды натхняюць яго. У краявідах мастака – тонкая назіральнасць, востра скопленыя дэталі, апалавая танальнасць. Крыштальна-чыстае паветра Беларусі, шэрая прыбярэжная багна, пахмурныя маланкавыя аблогі, адпавядаюць захапленню мастака тонкімі нюансамі святлопаветранага асяроддзя і надвор'я. Колькі паэзіі, любові да прыроды, музыкальнасці ў яго карцінах і з якім майстэрствам ён умее гэта перадаць!

У канцы лютага 2003 г. у Вільнюсе, у бібліятэцы імя Адама Міцкевіча, прайшла яшчэ адна сумесная выстава Ісаенкаў, а ў сакавіку адкрылася выстава ў Авальнай зале і холе Міністэрства замежных спраў Беларусі.

Галіна ФАТЫХАВА.

Судаль  
Ільінская царква  
Ален, 1990



там шмат – будучы расці адны ружы. А ён будзе захапляцца іх прыгажосцю і пахамі штодзень. І сапраўды, нацюрморты Тарандэ адметныя своеасаблівай пластыкай формаў і трапіна знойдзенай каліровай рытмікай. Здаецца, што яны жывыя: «Яблыкі», «Астры», «Сняданае» (1970), «Фарбы», «Атрыбуты мастака», «Падрыхтоўка да свята», «Кветкі і садавіна», «Півоні», «Баз» (1971), «Калы», «Нацюрморт з рыбамі» (1972), «Кветкі» (1982), «Ружы» (1986), «Памяці Высоцкага» (1989), «Астры», «Цюльпані» і шмат іншых. Мастак часта піша і тэматычныя нацюрморты, уводзіць у плоскасць палатна рэчы і людзей. У творы «Памяці Алега Арлова» (1996) свайго настаўніка мастак наклзаў у маністэрні сярод палотнаў, падрамаўкаў, фарбаў. Але на першым плане, як галоўны акцэнт карціны, – нялікі букет белых руж і палітра. Гэта работа стала заняла месца ў майстэрні Тарандэ як памяць пра блізкага чалавека. А побач вясць два партрэты – маці і бацькі – нахіленыя галовы і сумныя вочы, яны штодзень назіраюць за сынам, шчыра захопленыя яго поспехам, і падтрымліваюць у хвіліны сумненняў сваёй прысутнасцю.

Мікола Тарандэ рана пачаў працаваць і пра гэта не шкада. Гі гічыць працаздольнасць, важныя рысы характэрна мастака і прыяцельна, што часам прадус на 10–12 палатнаў суткі. У спрыяльнае надвор'е ён часцей на палатні. Выстаўка ў гэтым годзе была яшчэ пахамі зямлі. Гэта падсказвае, што ён і далей будзе адмаўляцца ад мадэрна і з адвакальным перадаць асяроддзе і прыгажосць і прыроды ў сваіх краявідах.

Калі ж сапраўднаму мужчыну трэба стаць бацькам, пабудаваным пасадка дрэва. Усё гэта Мікола Тарандэ зрабіў. У яго прыхаплярхоўным доме сёння малое дзіця, істотная галерэя, дзе вясць па сённяшні дзень часта падрыхтоўка і выстаўка. Яны наголены асабліва дэталіст і галоўнае, асабліва марскім навістрам сакавітага сакавіта. Глядзі на карціну «Арабская стужка» з серыі «Гэтыя вясны», і адчуваецца святочны настрон і агітыстычны позірк на свет.



## Згублены Бог...

3 Алекс СТЭЛ

Стральніцаў  
Аляксея  
Вячаслававіч –  
студэнт  
3-га курса  
факультэта  
журналістыкі  
БДУ

П'есаў "Згублены рай" Андрэя Курэйчыка чытачы пазнаёміліся ў першым нумары часопіса "Полымя" за гэты год. Гэта добрае чытанне, цікавая літаратура. Больш за ўсё здзіўляе сам падыход да біблейскага міфа: падыход смелы, творчы, нават правакацыйны. Ва ўсялякім разе для нашай краіны такі твор вельмі незвычайны, таму добра, што ён з'явіўся.

Андрэй Курэйчык – асоба ў беларускім тэатры незвычайная. Безумоўна, ён таленавіты. Каб зразумець гэта, нават не трэба чытаць ягоных п'ес, дастаткова ўспомніць словы Алега Табакова: "У нашай п'есе нешта ёсць..." Безумоўна, актыўны, бо раптам у Беларусі пра характарыстыку Табакова даведаліся ўсе, чаго звычайна не адбываецца. Безумоўна, амбіцыйны. Бо інакш якім чынам ягоная п'еса трапіла да мэтра? Безумоўна, эпітанжы. Бо ён дазваляе сабе, не маючы адпаведнай адукацыі, дасведу і г.д., проста казаць, што яму ў беларускім тэатры не падабаецца, што тут павінна змяніцца.

Здаецца, менавіта так мусіць успрымаць Курэйчыка сярэдні нэтэатральны чалавек. Можна лёгка заўважыць, што амаль усе гэтыя адзнакі – са сферы грамадскай, публічнай, а не творчай. Але ж такі вобраз створаны (не без уплыву самога Андрэя) у айчынным прэсе. Што да творчага моманту, дык светаўспрыманне аўтара, ягоная грамадзянская пазіцыя – большасці неведомыя. Таму не трэба здзіўляцца, калі асоба маладога драматурга выклікае горкае расчараванне. Мы не надта шмат маем публічных літаратараў, і не ўсе ведаюць, як ставіцца да эпітанжных паводзінаў таленавітых аўтараў увагуле. Мяркую, ўсе гэтыя моманты будуць высвятляцца паступова, бо, паводле нумаральных інтэрв'ю, Курэйчык не збіраецца пакідаць Беларусь і энтузію свой лёс з айчынным літаратурай.

Рэакцыя масавага гледача на «Згублены рай» з'явілася не пасля публікацыі п'есы (часопіс "Полымя", на жаль, не мае такіх накладаў), а пасля прагляду яе пастаноўкі на купалаўскай сцэне. Тым не менш кідалася ў вочы, што п'еса літаратурная. Гэта значыць, што яе цікава чытаць. Аўтар карыстаецца доўгімі сцэнамі, падчас якіх героі высвятляюць адносіны паміж сабой. Ідуць працяглыя дыялогі, нешматлікія, але таксама доўгія маналогі. Гэта дазваляе дастаткова дакладна абмаляваць характары, канфлікт, але замаруджвае сцэнічную дзею, дынаміку развіцця падзей. П'еса Андрэя не надта сцэнічная, бо цяжка ўтрымаць увагу гледача, які выхаваны на "кліпавым",

стракатым, дынамічным рытме заходняга кіно, гадзіну на спектаклі, дзе героі ўвесь час гавораць. Да таго ж цяжка становіцца ўспрымаць сэнс таго, што кажуць персанажы.

Пад канец п'есы дзея становіцца больш хуткай. Уводзіцца новы персанаж – Бог, з'яўленне якога нейкім чынам ажыццяўляе дзею. Сама фабула пачынае раскручвацца ў нечаканым рэчышчы. Фінал п'есы, як і трэба, гучны і дакладны.

Здаецца, у кампазіцыйным плане якіх прэтэнзій да гэтай драматургіі быць не можа. Запаволенасць дзеі – гэта ўсё ж праблема рэжысёра, а ніяк не недахоп п'есы. Хіба ўтрымліваюць п'есы Чэхава нешта большае за размовы? І яны правальваюцца, як толькі за іх бярэцца малаталенавіты рэжысёр. Бо нават выдатнай акцёрскай ігры недастаткова, каб зрабіць гэтыя п'есы ўспрымальнымі для гледача.

Іншая справа – змест твора. Выбраная тэма – складаная. Бо грамадствам не выпрацавана культура адносінаў да яе. Біблія для нас, на жаль, – нешта далёкае, патаемнае, сакральнае. Табу на адвольнае тлумачэнне. Да гэтага нельга датыкацца, на гэта нельга доўга глядзець, гэта нельга інтэрпрэтаваць. Параўнаем, на Захадзе выходзяць кнігі Лео Таксіля, Паула Казля, якія калі не абражаюць Святое Пісанне, дык на яго падставе ствараюць сваю філасофію. І гэта грамадствам успрымаецца досыць спакойна, нягледзячы на моцнае лярэчэнне з боку каталіцкай царквы. Нарэшце знакаміта "Дзіцячая Біблія" – гэта таксама інтэрпрэтацыя, тлумачэнне для дзяцей "кнігі кнігаў", што запаланіла нашыя дамы. Я не ведаю, ці ёсць у кожным нашым доме сапраўдная Біблія, але дзіцячая – напэўна...

Праз адукацыю, праз выхаванне на Захадзе створаны імунітэт да падобных з'яў. Калі інтэрпрэтацыя Бібліі слушная, калі мастак не меў на мэце абразіць, прынізіць культурную спадчыну, – яна мае права на існаванне. Думаю, мае права на існаванне і версія біблейскага міфа паводле Курэйчыка.

На першы погляд здаецца, што мэтай аўтара была не больш чым гульня з традыцыйным сюжэтам, імкненне разбурыць яго. Вядомы культурны штамп: Каін – моцны і зайздрослівы дзяцюк, Авель – хліпкі хлопец, Курэйчык нібыта проста змяняе акцэнт. Раптам высвятляецца, што моц, магутнасць на баку менавіта Авеля, у той час як Каін – не больш чым летуценнік-земляроб. І вось такое разбурэнне класічных стэрэатыпаў дае нечаканы штуршок сюжэту і ягонай развязцы.

Менавіта гэта больш за ўсё раздражняе крытыкаў п'есы Курэйчыка. Ім здаецца, што хрысціянскія святыні зрабіліся аб'ектам літаратурнай гульні. Л. Цімошук у газеце "Звязда" адзначае: "Прасцей і натуральней верыць у Бога". Нібыта ў сваёй п'есе Андрэй запрашае верыць у сябе. Эпіграфам да п'есы стаіць той самы ўрывац з Бібліі, дзе распаўдаецца пра гісторыю Каіна і Авеля. Відавочна, Курэйчык не абвяргае біблейскага сюжэта. Па словах аўтара, ён меў намер стварыць менавіта меладраму, а не апокрыф.

Сама ідэя першай чалавечай сям'і, узаемаадносіны сямейнікаў, псіхалогія першалюдзей, рэлігійнасць становяцца аб'ектам творчага пошуку аўтара. І тое, што ў выніку адбываецца выхад на "адвечныя пытанні", – гэта толькі выява думкі, а ніяк не першанамер аўтара.

Усе персанажы ў творы нібыта страчваюць аўру святасці, кананічнасці. Раптам Адам той жа Л.Цімошук здаецца "дэп-



С.Зелянікоўская  
(Ева)

рэсіўным тыпам, які ходзіць, енчыць і скардзіцца". Яшчэ далей у гэтым сэнсе ідзе крытык Т.Команава. На яе погляд, "Адам – ўсяго толькі састарэлы раўнівец, які ўжо не можа задаволіць у ложку сваю жонку і з гэтай прычыны раўніце да яе сваіх сыноў". Здаецца, гэта занадта ўжо фрэйдызцкае прачытанне п'есы, гэтых матываў у тэксце не бачна. Але, тым не менш, у нечым рэцэнзенты маюць рацыю. Бо Курэйчык зрабіў сваіх герояў простымі, чалавечымі, сучаснымі. У звяздоўскім артыкуле чытаем: "А здаецца, чалавек, які пажыў у раі і адчуў мудрасць Боскую, і ведае, за што пакараны, сам павінен быў стаць разумным". Калі ўжо, адчуваючы Боскую мудрасць, першая сям'я чыніць першародны грэх, яна, здаецца, атрымлівае права і на іншыя...

Калі рабіць выснову, то ясна зразумела, што мэтай Курэйчыка стала не дэталёвае ўзнаўленне біблейскай сітуацыі, а праецываванне на гэтую сітуацыю сучасных зносінаў паміж людзьмі. Менавіта тады адыходзяць на другі план іншыя хібы, якія сапраўды ўласцівыя п'есе. Бог у сучасным разуменні ніяк не ўспрымаецца канкрэтнай асобай, як гэта, напрыклад, паказана ў п'есе. Уявіце сабе сцэну сядзіць Каін, раптам выходзіць Бог і кажа: "Каін, ты кліаў мяне?" Гэта сцэна якога заўгодна жанру, але не апакрыфічнага, высокага творца. Гасподзь у Курэйчыка ні ў якім разе не Абсалют з надзвычайнымі здольнасцямі. Гэта нейкі "надчалавек", які даў пачатак усёму жывому, а яшчэ валодае простымі чалавечымі якасцямі. Іншымі словамі, сапраўднага Бога ў п'есе Курэйчыка няма, а тое, што Раёўска ў сваёй пастаноўцы паспрабаваў вынайсці гэтага Бога, – цалкам на ўладзе рэжысёра.

Таму асноўны канфлікт п'есы, Каін – Бог, не з'яўляецца канфліктам "багаборца". Гэта канфлікт паміж творцам і аб'ектам ягонага творэння, краўніком і падначаленым, "вярхамі і нізімі". Канфлікт свабоды волі створанай істоты.

Свабода ад Бога па Курэйчыку – гэта не атэізм і не анархія. Гэта пратэст супраць дыктатуры творцы. Гэта аспрэчванне формулы: "Я цябе нарадзіў, я цябе і заб'ю". Гэта роздум над тым, ці варта дамагацца свабоды і як шмат яна можа каштаваць.

Пастаноўка "Згубленага раю" на сцэне Купалаўскага тэатра ў рэжысуры Валерыя Раёўскага ўражае... і не. Фон зорнага неба, перакрываючы – усё працуе на велічнасць і магутнасць дзеі. Але гэтай велічнасці адпавядае толькі Адам, першы аднаўладны гаспадар зямлі. М.Кірычэнка іграе першага чалавека не падобным ні да кога. Ён ці то блазен, ці раўнівец, ці мудрэц, ці бунтар. С.Зелянікоўская (Ева) іграе жанчыну, якая, можа, і не была першай жонкай ды першай маці, але валодае ўсімі сучаснымі жаночымі страхамі і комплексамі. Вось і ствараецца ўражанне, што Адам і Ева былі з розных планет. А Каін у выкананні І.Дзянісавы нагадвае чалавека, які заблытаўся ў сабе.

Гэты матыву прысутнічае і ў Курэйчыка, але акцёр, вядома, занадта вылучае менавіта яго.

Валерыя Раёўскі адышоў ад канцэпцыі "першай меладрамы", і мы ўсё ж масм справу з пэўнай спробай асэнсавання праблемы Бога. Рэлігія ў гэтым спектаклі не толькі прысутнічае, але і абмяркоўваецца, аспрэчваецца, асэнсоўваецца. Пры гэтым ніхто не вядзе гэалатчных дыскусій, не вылучае колькасці анёлаў на канцы іголки. Рэжысёр спрабуе высветліць нашы адносіны з лёсам, з Богам, з паным накіраваннем. Здаецца, апошнім часам падобныя праблемы ўзнімаюцца не часта.

Сцэна са  
спектакля



М.Кірычэнка  
(Адам)



# Эдэмскі сад у сэрцы кожнага

**Ахметшын Андрэй** — журналіст, тэатральны крытык. Скончыў Беларускае дзяржаўнае ўніверсітэты. Выступае ў перыядычным друку з артыкуламі пра тэатр.

**Н** Андрэй АХМЕТШЫН

овы спектакль Нацыянальнага тэатра імя Янкі Купалы «Згублены рай» па п'есе Андрэя Курэйчыка насычаны абуральнымі недакладнасцямі — як у адлюстраванні літаратурна-гістарычнага матэрыялу, так і ў яго рэжысёрскай трактовцы.

Твор маладога беларускага драматурга Андрэя Курэйчыка нельга назваць паўнаважнай «аўтарскай» п'есай. Па ўсіх прыкметах яна больш нагадвае інсцэніроўку знакамага сюжэта — першага ў гісторыі чалавечых зносінаў заборства, злачынства Каіна, які пазбавіў жыцця свайго роднага брата. І хоць у Бібліі гэта яскравая гісторыя займае толькі адну главу (Быццё, 4), менавіта гучныя імёны яе ўдзельнікаў надаюць п'есе Андрэя Курэйчыка нейкую вагу і значнасць: Адам, Ева, Каін, Авель, Сіф...

Аднак тое, як сусветназвядомы сюжэт інтэрпрэтуецца маладым драматургам, цяжка назваць уважлівым ці творчым стаўленнем да літаратурна-гістарычнага матэрыялу. Павярхоўнасць працягненне біблейскага рысунку прывяло да таго, што на сцэне мы бачым не асэнсаванне гісторыі чалавечых адносін, а фантазію на глебе даволі прымітыўных эмоцый і, як вынік, — шмат абуральных памылак, а магчыма, проста грубы падман.

Рэжысёр Валерый Расўскі і мастак Барыс Герлаван пакідаюць драматурга сам-насам з яго ўнутраным светам, з яго адвольным тлумачэннем прычын і праўды пра Каіна і Авеля. Яны нібыта адасабляюцца ад аўтара, абіраюць тактыку халодных назіральнікаў. Барыс Герлаван не прыносіць у трактовку п'есы амаль нічога адметнага: на сцэне мы бачым электрычна-жорсткае неба і дзве перакрываюцца сцэжкі. Можна прачытаць гэты юбраз як перакрываюцца шляхоў двух галоўных герояў: Каіна і Авеля, у прасторы «філасофска-касмічнага» мыслення. Але сутыкненне супрацьлеглых характараў і поглядаў — падмурак любога драматургічнага ці ўвогуле літаратурна-мастацкага матэрыялу. Відаць, такі сцэнаграфічны малянак падшоў бы да любога спектакля, які б вырашылі паставіць у манеры абстракцыянізму. А бліскачае пакрыццё сцэжак хутчэй пасуе да нейкага эстраднага шоу.

Спектакль пачынаецца запісам дзіцячага голасу, які паволі, як першую ў жыцці кнігу, чытае вышэйназваны ўрывак з Бібліі. Падтэкст такога рэжысёрскага падыходу выглядае наступным

чынам: малое дзіця адкрыла Біблію кнігу і ўважліва тое, што ўспрымае дзіцячым розумам. У рэжысёра ёсць падставы, каб менавіта так растлумачыць гледачу выбар п'есы для пастаюўкі. Ён нібыта ўжываецца і выходзіць сухім з вады. Нібыта!

Любы вернік ці проста літаратурна адукаваны чалавек сколіцца за галаву літаральна пасля першых слоў, якія гучаць са сцэны. Уступны маналог Евы, маці невялікага сямейства першых на зямлі людзей, апавядае пра тое, як яна нарадзіла двух сыноў: першага, — «дзікага, буўнага, нястрыманага, дзёрзкага» — Авеля і другога — «анёла», Каіна. Гэты пасыл адразу настройвае тых гледачоў, якіх з даверам ставяцца да біблейскіх тэкстаў, на хвалю абурэння. Навошта, з якой мэтай малады аўтар пераварочкае з ног на галаву знакаміты сюжэт? Ва ўважэнні адукаванага чалавека асоба біблейскага Авеля звычайна судзіцца з вобразам чысціні і нявіннасці. Само ягонае імя стала агульным, нагадваючы, што гаворка ідзе пра чалавека, які пачынае без віны. «...Каб апала на вас уся кроў праведная, пралітая на зямлі, ад кроў Авеля праведнага да кроў Захара, сына Вырахісвага, якога вы забілі паміж храмам і ахвярнікам» (паводле Святога Мацея Дабравесце, XXIII 35). Дакладна такую ж цытату знаходзім у іншай крыніцы: (паводле Святога Люка Дабравесце, XI.49-51). Уся чалавечая гісторыя, філасофска-рэлігійная традыцыя скарыстоўвалі імя Авеля як заклік да сумлення чалавека, каб перасцерагчы грамадства ад паўтарэння злачынства Каіна. Авель — антыпод Каіну, які быў першы чалавек-забойца. Навошта спатрэбілася стваральнікам спектакля скажыць, нявечыць гэты вобраз?

Авель у купалаўцаў «завальваецца» на сцэну з дзікімі, брыдкімі словазлучэннямі на вуснах і манерамі нецывілізаванага чалавека. Бачыць Каіна, які прымае сжу, седзячы каля маці, і абвешчае: «Лепшы кавалак павінен належыць лешамаму!» Гэта значыць, яму, Авелю. Раз'юшаны, дзікі, ён груба абыходзіцца з маці і братам, якога амаль да смерці душыць у сваіх «абдымаках».

«Бо такое звеставанне... каб мы любілі адзін аднаго, не так, як Каін, які быў ад зламыслика, і забіў брата свайго. А за што забіў яго? За тое, што дзеі ягоныя былі ліхі, а дзеі брата ягонага праведныя» (Першае Пасланне Апостала Яна Багаслова, III.11-12). Літаратурныя крыніцы аднолькава сведчаць пра тое, якія рысы характараў мелі Каін і Авель. Аднак у спектаклі менавіта Каін паўстае ў выглядзе «анёльскай» чысціні. Ён любімы сын у Евы, яе надзея, сцяжэнне, апора. Ён цудоўна іграе на душы. Яго словы паэтычныя. Створаны тып асобы супрацьпастаўляецца вобразу Авеля, каб ачарніць апошняга. Што за гэтым крыецца: юнацкая фантазія, нігілізм драматурга, яго неадэкваннасць ці нейкае дзіўнае, пагардлівае стаўленне да станаўчых, светлых прыкладаў чалавечых характараў ўвогуле? Нянавісць аўтара (іншым словам гэты яго літаратурны партрэт не назавеш) да асобы Авеля не паддаецца тлумачэнню.

А што ж мы бачым на іншым партрэце — у вобразе персанажа, які носіць імя Евы? У біблейска-гістарычным сэнсе Ева — маці ўсяго чалавецтва, ад якой з'явіліся на свет усе народы. Іншымі словамі, яна — прамая кожнага з нас. У п'есе А.Курэйчыка Ева неаднойчы расказвае пра адзін і той жа сон. Яна бачыць ільва, які грызецца з кракадзілам, пырскаючы ва ўсё бліжэй.



крыжам. Кроў гэтых пачвар аблівае жанчыну, і ў ёй узгаджаецца плошча жадання да мужчыны, юрлівае, што прыводзіць да «дзівоснага» нараджэння дзіцяці. Ці не зневажаюць такія параўнанні жанчын, якіх маюць сарамлівае? Відавочна, драматург спрабуе спалучыць ідэалы чалавецтва, гістарычныя персанажы вялікай грамадскай важнасці і свае псіхафізіялагічныя мары і ўважэнні. Ды толькі ягоная творчасць грунтуецца не на аналізе літаратурна-гістарычнага матэрыялу, а на павярхоўных асацыяцыях, якія ўзнікаюць у перагружанай, некарыснай для чалавека інфармацыйнай падсвядомасці. Услед за ім стваральнікі спектакля прыпісваюць не зусім прыгожым эмацыянальным перажыванням людзям, якіх грамадская думка на працягу шматвяковай гісторыі чалавецтва лічыла і лічыць святымі! Ці з'яўляецца ў даным выпадку паняцце «самавыяўленне» дастатковым аргументам для таго, каб такія словы і дзеянні выносіць на прагляд грамадства? Для тых, хто мае больш прыгожыя ўважэнні пра малярства і сьлёзства?

Падводзячы герояў спектакля да заканчэння першай дзеі, тэатр супыкае іх у злоснай спрэчцы пра рай. «Калі цябе праналі з раю, трэба плюнуць на яго», — сцвярджае Авель. Адам пасля пафаснага і мудрагелістага маналoga ўключасца ў лютую, па-за межамі такту і прыстойнасці спрэчку з Евай, якая, у сваю чаргу, пачынае істэрыку з-за таго, што ёй дагэтуль не могуць дараваць страту раю. Страціўшы пачуццё меры, муж на качах удзяцей, зрывае з жонкі адзенне, каб раз'юшана прадэманстраваць сынам, «як было ў раі». Пасля гэтага Каін уступаеца за маці, а Авель выходзіць з выстадам няважкі да ўсіх.

У другой дзеі спектакля паводзіны Авеля ўсё больш нагадваюць сімптомы псіхічнахвороба чалавека. Урэшце ён знішчае карту, па якой бацька пітаў і шукаў рай. Актёр Андрэй Кавальчук прапануе «дарвінаўскі» варыянт вырашэння вобраза адзін з першых на зямлі людзей. Кульфі фізічнай сілы, дэманстрацыя мыслічавых масы перакрываюць іншыя актёрскія якасці. Не дзіўна, што само забойства ў фінале мае характар выпадковага дзеяння. Авель у сваёй прыматаўскай манеры пачынае душыць брата, а Каін, ці то абараняючыся, ці то імкнучыся пазбавіць свет ад такога прадзюжальніка чалавечага роду, як брат, наносіць яму смяротны ўдар.

«І сказаў Гасподзь Каіну: дзе Авель, брат твой? Ён сказаў: не ведаю: хіба я вартаўнік брата майму? І сказаў (Гасподзь): што ты зрабіў? Голас крыні брата твайго крычыць да мяне ад зямлі...» (Быццё, 4.9).

Адмысловая інтэрпрэтацыя біблейскай гісторыі заблытвае і выканаўцу ролі Каіна Ігара Дзінісаву. Цярпелы, цнатлівы, рахманы працаўнік Каін павінен у канцы спектакля ператварыцца ў забойцу. Як гэта паказаць, каб не выйсці за межы праўдападобнасці? Можна зрабіць толькі адзін з лагічна магчымых тлумачальных ходаў: паказаць, быццам Каін страціў розум. Відаць, таму і з'яўляецца ён у другой дзеі з раскудлачанымі валасамі, вар'яцкім позіркам вачэй. Але пераход героя з аднаго стану ў іншы выглядае неспраканальным, бо нельга ж

сапраўды быць упэўненым у такім вытлумачэнні падзей! Чаму Каін страціў розум? Таму што Гасподзь не прыняў ягоны дар? Але ж Каін у спектаклі — сама лагоднасць і рахманасць! Чаму не здолелі скарыцца? І ўвогуле, чаму Гасподзь прыняў дар Авеля, а не Каіна? Спектакль не дае ніякіх тлумачэнняў гэтаму, нібыта біблейскія падзеі — толькі гульня выпадку або вынік чыёйсьці надобрай волі. Аднак сама літаратурная крыніца дае надзвычай просты адказ на гэтае пытанне: Каін быў зайд-рослівы! Вось куды павіна была б уперцца логіка дзеяння! Вось пра што біблейскі роспавед і вось ад чаго ён нас засцярагае!

Выканаўцу ролі Евы Святлану Зелянкоўскую рэжысёр і драматург таксама паставілі ў складаныя ўмовы. Ціхая, разважлівая, сарамлівая жанчына раптам робіцца «жанчынай без сараму», істэрычнай натурай. Актрыса паставіла жорсткія межы, у першай дзеі яна «такая», а ў другой — «гэткая». Спачатку С.Зелянкоўская ўвасабляе тып рахманай жанчыны. Яна кахалася свайго мужа, клапаціцца пра сыноў, трымае знявагі, тлумачыць цяжкія жыццёвыя словы «так трэба». Істэрычныя паводзіны яе тэрміні ніяк не ўлічваюцца ў такі псіхалагічны партрэт. Здаецца, стваральнікі спектакля сулярачаць самім сабе, памыляюцца не толькі ў трактовцы гістарычных падзей, а і ў лагічнай распаўсюцы характараў персанажаў.

У неадарэчнае становішча трапляе і выканаўца ролі Адама Мікалай Кірычэнка. Некалькі разоў ягоны герой літаральна выварочваецца з абдымкаў жонкі, выклікаючы смех у глядзельнай зале. Здаецца, менавіта крыўда на дакучлівасць Евы выклікае ў яго доўгія маналогі і прыпадкі злосці. Здаецца, абываюцца, з якой Адам становіцца да дзяцей, з якой ён, зрэшты, як і ягоная жонка, даведваецца пра гібель сына. Яны перажываюць не таму, што забіты Авель, а таму, што цынер з дому мусіць пайсці Каін.

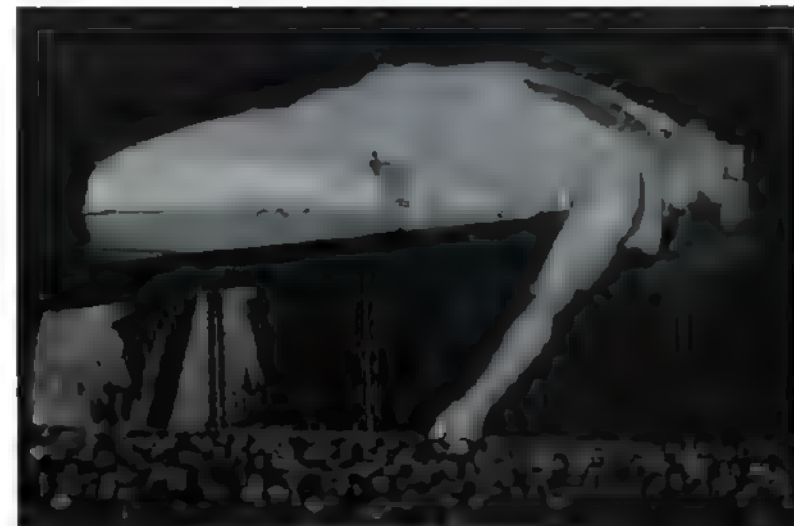
«Згублены рай»... Сама назва спектакля — сімвалічная, невясёлая, быццам з крыўкай у адрас яго стваральнікаў. Бо страчаны рай у рэлігійна-філасофскім сэнсе — гэта згубленае святое душы, знічанае любоў да Бога і людзей, страчанае адчуванне гармоніі свету, павод да сваіх гістарычных каранёў. Калі ж у душы чалавека ўсё скрыўлена, знервавана, стузана, перакулена, Эдэмскі сад адыходзіць з сэрца, назаўсёды знікне. Вось пра што нам усім трэба было б задумацца, а не выкарыстоўваць біблейскія, свяшчэнныя тэксты і імёны сусветна вядомых герояў для мізэрнага самавызначэння.

С.Зелянкоўская (Ева)

Сцэна са спектакля.

Пераклад Новага Завету В.С.Семух «Мн. 84» «Бібліяўчына» 1995.

Фота А.Спрычанна.





## Тэатр «На Мышанцы»

Гэта было як цуд! Малавядомая і сакральная беларуская мова («Добры дзень, суседзе...», «Зацікавіла, прасца табе ў бок...»), дакладна пабудаваныя мізансцэны і жывыя, жывыя твары акцёраў на фоне імкліва бягучай дзеі...

Што ж тут дзіўнага, скажа чытач, звычайная рэч — калі гаворка ідзе пра сучасны беларускі прафесійны тэатр

...У тым жа і справа, што не прафесійны. Хоць і сапраўды, асобныя сцэны спектакля «Мікітаў лапаць» у выкананні тэатральнага калектыву «На Мышанцы» не патрабуюць аніякай скідкі з боку прафесійнай тэатральнай крытыкі. Насамрэч, выкананне галоўнай ролі Мікіты пажынерам па тэхнічных сродках навучання С.Пашаўлоцкам і рэжысура Дар'і Патапавай (асабліва ў групавых сцэнах, дзе моцна і арганічна гучыць фальклорная аснова славаўтай класічнай камеды) могуць быць ацэнены на самых высокіх мерках.

Гэты спектакль, як прамень сонца, асвятліў увесь шлях самадзейнага калектыву, які летась заслужана атрымаў ганаровае званне «народны». І звышцікава тое, што гэтае званне атрымаў драматычны калектыў прафесійна-тэхнічнага вучылішча № 156 сельскагаспадарчай вытворчасці вёскі Новая Мыш Баранавіцкага раёна. Так, не ў саміх Баранавічах (усё ж — буйны цэнтр, які падкрэсліў, і па сёння не мае прафесійнага тэатра як нэўнага паказчыка культуры), а ў вёсцы Баранавіцкага раёна... І гэты ў нашы дні, пры складанай эканамічнай сітуацыі. Пра што гэта сведчыць? Пра тое, што нашы людзі, тэлевізійны ад прыроды, заўсёды — і ў наш няпросты час! — з'яўляюцца носьбітамі культуры, цэнтуца да яе, паўнацэнна жывуць у ёй.

Рэпертуар цяпер ужо народнага тэатра «На Мышанцы» складае больш за 10 спектакляў, і акрамя «Мікітава лапаць», у ім спектаклі па п'есах А.Дударова — «Святая птушка», Л.Родзевіча — «Збін-тэжаны Саўка», Л.Філатава — «Пра Фядота-стральца», М.Вірхлімскава — «Прысуд» і ўшп. Ладзяцца таксама тэатральныя паказы — паэтычны спектакль «Дзяды» па творах беларускіх паэ-

таў, паказы, якія адлюстроўваюць вясніну і чарнобыльскую тэму. Зразумела, тое, што за сем гадоў калектыў ПТВ № 156 дасягнуў такога высокага ўзроўню, не выпадкова: даўно не выпадкова. За гэта трэба шчыра падзякаваць перш за ўсё кіраўніцтву ПТВ № 156 і асабліва дырэктару ПТВ Д.Д.Сарахману, які аказваў і дапамогу і падтрымку людзям, якія складалі тэатральны калек-



тыву. Гэтыя людзі, як я бачыў на свае вочы, самі па сабе — цуд. Творчыя, натхнёныя, цікавыя.

І, канечне ж, вялікая падзяка заснавальніку і кіраўніку калектыву — Дар'і Яўгенаўне Патапавай. Выпускніца факультэта рэжысуры масавых святаў Мінскага інстытута культуры ўсё сем год крок за крокам, вяла калектыў з выкладчыкаў і навучэнцаў Навамышскага ПТВ № 156 да мастацкіх перамог. У склад калектыву ўваходзяць 25 чалавек ва ўзросце ад 16 да 62 гадоў, і ўсе яны падтрымліваюць сваю няўрымсліваю кіраўніцу ў новых пошуках, ва ўзыходжанні да сапраўднага мастацтва. А паглядзець, як успрымаюць «мышанцаў», што творыцца ў іх! Гэты закон, як сцвярджаў Леў Талстой: сапраўднае мастацтва «заражае». Калектыў — неаднаразовы пераможца розных абласных конкурсаў. Я не здзіўлюся, калі ён з'явіцца і на сцэне сталіцы.

...Вось толькі чым бы дапамагчы гэтым адданым людзям? Яны мараць пра сталае месца хоць бы для кіраўніцкага калектыву. Ці можам мы даць ім такую драбніцу? За адданае мастацтва, за гады іх творчага быцця, за іх мастацкія дасягненні. Я асабіста лічу — мы проста абавязаныя. Дзеля таго, каб доўжыліся і ўсё больш расквечваліся гэты цуд — «Тэатр на Мышанцы».

В.С.

## Кампазітарская творчасць Міхаіла Ельскага

3 Анастасія САПРАНКОВА

даецца, у XIX стагоддзі амаль што не было музыканта-выканаўцы, які б не адчуў моцнай патрэбы самавыяўлення ў галіне кампазітарскай творчасці. Славу тым віртуозам М.Паганіні, А.В'етані, К.Ліпінскі і Г.В'яніўскі «матэрыялізавалі» свае думкі і пачуцці ў творах, каб потым з віртуозным майстэрствам агучыць іх на канцэртнай сцэне.

У Міхаіла Ельскага натуральнае жаданне сачыняць музыку праявілася дастаткова рана, бо ўжо ў 1852 годзе, калі яму споўніўся дваццаць адзін год, у выдавецтве А.Кацылінскага ў Кіеве выйшаў у свет зборнік ягоных мініячур для скрыпкі. Да канца жыцця, як сведчыць «Ілюстраваны ілюстраванік» («Tygodnik ilustrowany») за 1904 год, скрыпач напісаў каля ста твораў буйной і малой формай. Найбольш поўныя звесткі пра ягоную кампазітарскую спадчыну прыносяць у артыкуле З.Хеліхскай<sup>1</sup>. Па яе даных, кампазітару належаць два канцэрты і фантазія «Пакаленне вясне» для скрыпкі з аркестрам або фартэпіяна: Саната-Фантазія, Фантазія на польскія тэмы: «Танец смерці» ор. 24, канцэртныя мазуркі «Танец духаў» ор. 27 і «Успаміны аб Варшаве», а таксама іншыя скрыпачныя і фартэпіяныя мініячурныя.

Аднак з усяй творчай спадчыны на сённяшні дзень вядома толькі дзесятая частка. Нягледзячы на гэта, выяўленыя сачыненні Ельскага даюць даволі разнастайную ў жанравых адносінах карціну, якая адлюстроўвае шырокі спектр музычных жанраў «рамантычнага» XIX стагоддзя. Сярод іх танцавальныя і лірычныя мініячурныя (мазуркі, «песні без слоў»), буйныя праграмныя п'есы-танцы і канцэрт. Усе яны напісаны для скрыпкі і фартэпіяна — інструментаў, якія ў XIX стагоддзі становяцца «паверанымі думак і пачуццяў усяго пакалення рамантыкаў»<sup>2</sup>.

Падкрэслім, што сярод сачыненняў музыканта пераважную колькасць складаюць фартэпіяныя і скрыпачныя мініячурныя. Часты зварот Ельскага да гэтай тыповай, але і спецыфічнай жанравай сферы рамантызму быў цалкам натуральным, бо менавіта рамантыкі ўзнялі мініячурну да ўзроўню высокага мастацтва. Акрамя таго, значнае месца сярод

кампазіцый малай формы XIX стагоддзя склалі танцавальныя п'есы: вальсы, экасезы, мазуркі, паланезы. Заслуга рамантыкаў у тым, што яны, значна пашырыўшы сферу танцавальнасці ў музыцы, зрабілі неад'емнай часткай прафесійнага мастацтва нацыянальныя танцы, выкарысталі іх для ўвасаблення народных характараў і канкрэтызацыі мясцовага каларыту.

Найбольшую папулярнасць у Еўропе набыла польская мазурка. Пра яе распаўсюджанне на тэрыторыі былой Рэчы Паспалітай, у тым ліку і на Беларусі, сведчаць статыстычныя даныя, прыведзеныя польскім даследчыкам В.Тамашэўскім<sup>3</sup>: на працягу 1801 — 1850-ых гадоў 305 кампазітараў апублікавалі 168 мазурак і 1270 мазураў. Не абмінулі агульнага захаплення К.Ліпінскі, Ю.Сікорскі, С.Маноюшка, О.Кольберг, І.Кюжаноўскі, Ю.Вельгорскі, З.Наскоўскі і М.Ельскі.

У творчасці М.Ельскага праяўляецца характэрная для музыкантаў-рамантыкаў тэндэнцыя: мазурка — нацыянальная форма самавыяўлення — выступае носьбітам псіхалагічнага перажывання, паступова ператвараецца ў лірычную паэму і, страціўшы ў выніку свае прыкладное значэнне, становіцца п'есай «для слыхання». Працэс паэтызацыі адбываецца ў характэрным лрыка-драматычным настроі, драматычнай працэсуальнасці кампазіцыі, свабоднай пабудове формы.

Скерцоўнасць, якая амаль нязменна спадарожнічае танцу, і светлая лірыка складаюць вобразны змест танцавальных мініячур Ельскага. Іх таксама можна падзяліць на прызначаныя для хатняга або салоннага музіцыравання (немудрагелістыя мазуркі для фартэпіяна) і для канцэртнага выканання (Канцэртная мазурка ля-мінор, якая ўражае сваёй маштабнай разгорнутасцю, вобразнай яркасцю і віртуознасцю). Ступень адыходу ад танцавальнай «канкрэтыкі» выяўляецца ў іх па рознаму. Так, «Сялянская мазурка» нагадвае вясковы танец, хоць і «арыстакратызаваны» аўтарам. Іншыя больш аддаленыя ад побытавай першаасновы ў характары і нават у тэмле, часам запаволеным. Ім Ельскі дае характэрную для музыкі таго часу назву —

«ўспамін», якая сведчыць пра нерэальнасць і летуценнасць вобразаў: «Мазурка-ўспамін», «Успаміны аб Кіеве», «Успаміны аб Варшаве», «Успамін аб Вільні». Аднак строгаю мяжу паміж своеасаблівымі карцінкамі быту і лірычнымі паэмамі правесці цяжка, паколькі жанравыя і лірычныя пачаткі звычайна падаюцца ў іх у розных, часам мудрагелістых спалучэннях.

Іншыя танцавальныя жанравыя сродкі Ельскі выкарыстоўвае ў камерных лірычных мініячурных «Малітва дзяўчыны» і «Песня без слоў». Так, першы твор для фартэпіяна напісаны ў жанры экспромта, якому ўласціва свабодная форма і імпрывізацыйнасць выкладання. Гэта кампазіцыя Ельскага, прысвечаная «дарагой даччы Сафі», прасякнута вакальна-песеннай інтанацыйнасцю і ўяўляе сабой прыклад псіхалагізацыі зместу, які ўвасабляе духоўна багаты свет пачуццяў і ўзвышаных душэўных імкненняў дзяўчыны.

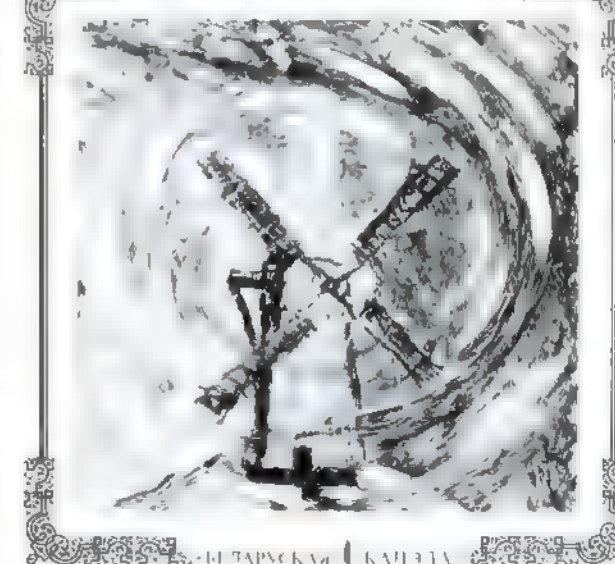
Вядома, што «песню без слоў» як асаблівы жанр інструментальнай музыкі і новы тып малай формы ўпер-

Сяфранкова Анастасія Мікалаеўна — музыказнавец. Скончыла Гомельскі каледж мастацтваў імя

Н.Сакалоўскага. Беларускую акадэмію музыкі. Выкладае гісторыю і тэорыю музыкі ў Цэнтральнай музычнай школе г. Гомеля.

Вонадака зборніка, выдадзенага ў Мінску «Полфактам» і «Беларускай капэлай».

## МУЗЫКА СЯМІ ЕЛЬСКІХ





шыню пачаў распрацоўваць Ф. Мендэльсон. І калі ў творах Мендэльсона можна казаць пра “фартэпіянную песеннасць”, дык у п’есе для скрыпкі і фартэпіяна Ельскага магчыма вызначыць “песеннасць скрыпачную”, бо яго твор, прысвечаны памяці А. Міцкевіча, напісаны ў духу сольнай рамантычнай песні-раманса, дзе ўзніслая скрыпачная кантылена на фоне фігурацый акупаніменту выступае ў ролі гола-су — “спеву”.

У маштабна разгорнутых канцэртных п’есах “Танец смерці” і “Танец духаў” Ельскі ўжывае важнейшы творчы прынт рамантыкаў — праграманасць, што павялічвае псіхалагічную выразнасць і канкрэтную выяўленчасць музыкі. Уважальнае кампазітарам дзівных містычных вобразаў невыпадковае. Варта нагадаць, што змрочная сатанінская і святлая казачная фантастыка карысталася ў той час асаблівай цікавасцю мастакоў. Згадаем “Ляснога цара” Шуберта, “Фрэйштутца” Вебера, “Вампіра” Маршнера, “Фауста” Гуно і шмат іншых.

Заўважым таксама, што кампазітары-рамантыкі даволі часта звярталіся да сярэднявечнага вобраза смерці-танцоркі: яго “маляваў” у “Танцы смерці” Н. Паганіні, у “Танцы смерці” і “Чардашы смерці” Ф. Лист. Смерць сталася галоўнай гераічнай выхаднага цыкла “Песні і танцы смерці” славутага “кучкіста” М. Мусаргскага.

У сваім фантастычным “Танцы” для скрыпкі і фартэпіяна, прысвечаным знакамитаму польскаму скрыпачу, дыржору і педагогу Станіславу Барцэвічу, Ельскі стварае шматтабличны вобраз смерці, якая выступае ў пяці характэрных “абліччах”: вялікіча-самазадаволеным, каетліва-спакуслівым, пшчотна-закалыхваючым, драматычным і ўяўна-лірычным. На жаль, мы не маем нават прыблізнай даты напісання гэтай кампазіцыі, аднак цікава, што ў 1874 годзе французскім кампазітарам К. Сен-Сансам была створана сімфанічная паэма “Танцы смерці”, дзе партыя саліруючай скрыпкі ў напярэжартоўнай манеры перадае злавесны вобраз танцуючых шкідэтаў. Ці быў Ельскі знаёмы з гэтым сачыненнем, устаанавіць пакуль немагчыма.

У “Танцы духаў” паўстаюць мудрагелістыя вобразы казачных танцораў. Паўнаты раскрыцця гуліва-жартаўлівай і лірычна-паэтычнай вобразных граняў нерэальных істот Ельскі дасягае шляхам праламлення танцавальнага пачатку —

чаргавання розных па тэматычнаму матэрыялу мазурачных і вальсападобных эпізодаў.

У адпаведнасці з фантастычнай ідэяй твораў кампазітар звяртаецца да пэўных выразных магчымасцяў скрыпкі, тыповых для скрыпачнага мастацтва XIX стагоддзя. Інфернальнасць музыкі перадаецца надзвычайным насычэннем скрыпачнай партыі віртуознымі прыёмамі і штырхамі.

Калі ў маштабна разгорнутых п’есах-танцах канцэртная стыхія праяўлялася ў большай ці меншай ступені, то ў поўную сілу яна раскрылася ў Канцэрце op. 26 № 2 ля-мінор для скрыпкі з фартэпіяна. Ён прысвечаны Зыгмунту Наскоўскаму, вядомаму польскаму кампазітару, скрыпачу і педагогу, вучню А. Коначка і С. Манюшкі.

Твор, выдадзены ў Варшаве ў 1902 годзе, працягвае лінію скрыпачнага канцэрта віртуознага тыпу, якая ідзе ад Н. Паганіні. У сачыненнях вялікага скрыпача ўпершыню знайшлі ўважальнае яркія, рэальнасныя дэманічныя і драматычныя вобразы, што абумовіла гранічнае выкарыстанне выканальніцкіх магчымасцей скрыпкі.

Глыбіня пачуццяў, навізна музычнай мовы, меладыйнае багацце, віртуозны размах атрымалі развіццё ў канцэртах Эрнста, Вяніўскага і В’етана. Ельскі, які часта канцэртаваў у Дрэздэне, Франкфурце-на-Майне, Парыжы, добра ведаў іх творы.

Канцэрт Ельскага таксама ўражае дынамізмам і экспрэсіяй драматычных і лірычных вобразаў, яскравай дэкаратыўнай віртуознасцю, каскадам эфектных прыёмаў скрыпачнай ігры.

Адназначнае канцэрт складаецца з трох раздзелаў, кожны з якіх, у сваю чаргу, вылучаецца вобразна-эмацыянальнымі і тэмлявымі кантрастамі. Вядучае становішча скрыпкі як асноўнага носьбіта вобразнасці ўзмацняецца раскрыццём багатых віртуозных магчымасцей інструмента. У адрозненне ад канцэртаў, заснаваных на прынцыпе дыялога інструмента і аркестра, у творы Ельскага функцыя фартэпіяна зводзіцца да суправаджальнай.

Як вынік з папярэдняй характарыстыкі, разнастайнасць ідэй, настрояў, накладзеных кампазітарам у аснову таго ці іншага твора, праяўляецца праз дзве вобразныя сферы — лірычную і танцавальную — ва ўсім багацці іх адценняў і мелодыка-інтанацыйнага напаяўнення. Узбагачэнне вобразна-эмацыянальнага

зместу здзяйсняецца шляхам прыцянення існуючых у той час жанраў — ары, песні, вальса, марша, нацюрна, баркаролы.

Лірыка-сузіральная вобразнасць пануе ў “Песні без слоў”, лірыка-псіхалагічная — у экспромце “Малітва дзяўчыны”. Як кантраст да энергічных, “наступальных” вобразаў яна складае аснову паэтычнага эпізода *Poco tranquillo* і меланхолічнага раздзела *Andante cantabile*. Канцэрта для скрыпкі; драматычнага *Andante sostenuto* “Танца смерці”; *Andante cantabile religioso* Мазуркі ля-мажор, дзе лірыка набывае харальна-гімнічны характар.

Танцавальная стыхія, часам афарбаваная лірыкай, пераважае ў фартэпіянных мазурках і разгорнутых скрыпачных п’есах. Напрыклад, у “Танцы смерці” спалучаюцца рысы жорсткага маршападобнага і спакусліва-экстазичнага танца, у “Танцы духаў” кампазітар выкарыстоўвае праламленне жартаўлівага мазуркавага і лірычнага вальсападобнага жанравага пачатку. Дзве вобразныя стыхі абумоўліваюць і выкарыстанне двух тыпаў інструментальнай мелодыкі — кантыленнага і танцавальнага.

Як характэрная рыса, асаблівае месца ў творчасці Ельскага займае канцэртнасць. Скрыпач-віртуоз, які бліскуча валодаў тэхнікай ігры, імкнецца ў творах для скрыпкі раскрыць патэнцыял інструмента. Канцэртна-віртуозная стыхія выяўляецца ў выкарыстанні разнастайных прыёмаў і штырхоў: двойных нотаў, пасажаў, арпеджыю, акордавых сутуччаў, флажалетаў, кантрастных рэгістраў, трэляў і трэмала, скачкоў, якія ахопліваюць увесь дыяпазон інструмента.

Такім чынам, размах творчасці Ельскага (каля ста твораў), шырокі жанравы дыяпазон (ад мініяцюры да канцэрта), шматграннасць вобразных праяў, яскравая віртуознасць дазваляюць сцвярджаць, што гэта адзін з таленавітых беларускіх твораў XIX стагоддзя, які зрабіў прыкметны ўклад у айчыннае музычнае мастацтва.

1. Chechłńska J., Jęski Michał // Encyklopedia muzyczna. T. 4. W-wa, 1993.

2. Б. Штейнпресс. Музыка XIX века. М., 1968. С. 204.

3. Tomaszewski W. Bibliografia warszawskich druków muzycznych 1801 — 1850. W-wa, 1992.

## Унікальная з’ява

Не так даўно выдавецтва “Беларуская навука” паспрыяла выхадзе ў свет грунтоўнай працы “З гісторыі музыказнаўства ў Беларусі. Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі. 1932 — 1992”. Гэта кніга, несумненна, зацікавіць усіх тых, каму неабыхавы лёс айчынай музычнай навукі, тым больш што раней выданні такога кшталту друкаваліся толькі ў Расіі.

На фоне апошніх работ у галіне айчынай музыказнаўчай навукі кніга ўяўляе сабой сапраўды ўнікальную з’яву. Над ёй працавалі вядомыя навукоўцы-даследчыкі, у ліку якіх — дактары і кандыдаты мастацтвазнаўства Г. Глушчанка, К. Сцепаўніч, Р. Сергіенка, Л. Волкава, Т. Якіменка і інш. Уражвае размах работы, каласальны аб’ём выкарыстаных матэрыялаў. Прыведзены ў кнізе інфармацыя, дакументальныя крыніцы даюць магчымасць панарамнага бачання нашай беларускай музычнай навукі. Аўтарамі зроблена карпатлівая праца па сістэматызацыі матэрыялаў: вельмі паслядоўна, пазатпа асветлена дзейнасць некалькіх пакаленняў навукоўцаў і крытыкаў, што дазваляе прасачыць шлях, які прайшло наша музыказнаўства за 70 гадоў: акрэслена кола асноўных праблем, што хвалююць даследчыкаў, прыярытэты і крыніцы іх творчых пошукаў.

Па змястоўнасці і глыбіні падачы матэрыялаў кнігу можна аднесці да ліку работ па крыніцазнаўству (якіх, на жаль, у нас няма). Гэта дазваляе выкарыстоўваць яе ў якасці інфармацыйна-даведачнага выдання. Яна можа быць рэкамендавана не толькі як дапаможнік студэнтам музычных навучальных устаноў, але таксама будзе вельмі карыснай настаўнікам навучальных устаноў гуманітарнага профілю і задаволіць патрабаванні ўсіх, хто зацікавіцца прадстаўленай у гэтай працы інфармацыяй. Аўтары здолелі дасягнуць аптымальнага спалучэння дакументальнасці, насаманасці матэрыялаў і адначасова кампактнасці, лаканічнасці выказвання.

У кнізе чатыры раздзелы з прадмовай, вялікім спісам літаратуры і шэрагам дадаткаў. Усё гэта сведчыць пра фундаментальнасць прыведзенай працы. Ва ўступным раздзеле дапытлівы чытач можа пазнаёміцца з некаторымі цікавымі звесткамі не толькі з гісторыі Беларускай дзяржаўнай кансерваторыі ад моманту яе заснавання (1932 год),

але і таксама сцісла — з творчай, навукова-метадычнай і асветніцкай дзейнасцю яе выкладчыкаў. На некалькіх старонках “пункцірам” акрэслена ўся гісторыя беларускай музычнай думкі за час існавання кансерваторыі.

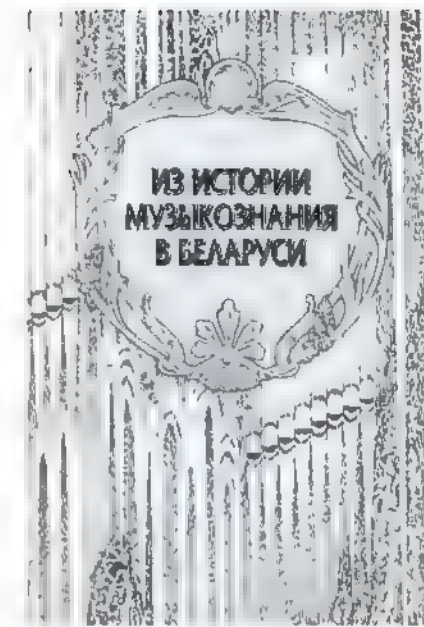
У першым раздзеле чытач пазнаёміцца з колам работ — манаграфіямі, дысертацыямі, даследаваннямі, якія пабачылі свет у перыяд з 1968 па 1992 гг. Сучасным студэнтам, напэўна, будзе цікава даведацца, над якімі праблемамі калісьці “ламалі галовы” іх сённяшнія настаўнікі. Раздзел змяшчае чакі, якія адпавядаюць асноўным галінам музыказнаўства: беларуская прафесійная музыка, этнамузыкалогія, руская і заходнеўрапейская музыка, псіхалогія музычнага ўспрымання, музычная крытыка і інш., што значна аблягчае пошук неабходнай інфармацыі. Каштоўна тое, што ў кнізе прыводзіцца рэфератыўны пераказ зместу кожнай з работ з вызначэннем спектра асноўных праблем. Па-першае, гэта дазваляе азнаёміцца з рэдкімі выданнямі, якія не заўсёды пашчэсціць знайсці ў нашых збыдзельных бібліятэках, а па-другое (што яшчэ больш важна) — зэканомаваць час, калі патрэбна ў сціслы тэрмін зрабіць агляд вялікай колькасці літаратуры.

Другі раздзел работы прысвечаны навуковым зборнікам і артыкулам. Тут таксама ўсё надзвычай прадумана і зручна (што значыць клопат пра чытача!): пасля вызначэння праблемы пралапуецца шэраг матэрыялаў па данаму пытанню.

У трэцім раздзеле агляда пададзена вучэбна-метадычная літаратура: розныя хрэстаматыі, дапаможнікі, праграмы, прычым усё гэта са змястоўнымі каментарыямі і рэкамендацыямі. Сапраўдная знаходка для выкладчыка ў яго практычнай дзейнасці!

І, нарэшце, у чацвёртым раздзеле сабраны крытычныя выказванні і публікацыі па розных актуальных пытаннях, што хвалююць сучасную музычную навуку.

З асаблівым хваляваннем пераходжу да заключнага раздзела кнігі, бо менавіта тут змешчаны фатаграфіі. На здымках трыццацігадовай даўнасці, бывае, і цяжкая пазнаць нашых паважаных прафесараў, калі яны былі маладымі. Акрамя таго, у дадатках прадстаўлена яшчэ



Из истории  
музыка-  
знания  
в Беларуси.  
Мн.:  
Белорусская  
наука, 2002.

шмат цікавай інфармацыі: у выглядзе храналагічных табліц тут пададзены звесткі пра людзей, якія кіравалі кансерваторыяй і асобнымі музыказнаўчымі кафедрамі, пералічаны ўсе (!!!) выпускнікі нашай alma-mater.

Ад кнігі павялае нейкай асаблівай цеплынёй, любоўю, што перадаецца ад аўтараў чаламу, уважліваму чытачу. Вядома, што ініцыятарам і ідэйным натхніцелем работы быў Георгій Сямёнавіч Глушчанка, адзін з карыфеяў нашчага айчыннага музыказнаўства, якому ў 2002 годзе споўнілася 60 гадоў. Большую частку жыцця Георгій Сямёнавіч прысвяціў беларускай музычнай навукі. Менавіта яго намаганням і творчым пошукам (а ў кнізе змешчаны шэраг яго работ) мы абавязаны з’яўленню гэтага выдання.

Адзінае, што засмучае, — вельмі невялікі тыраж (усяго 1200 экзэмпляраў). Зацікаўлены чытач наўрад ці знойдзе гэтую кнігу, добра аформленую, у адпаведнасці з высокімі выдавецкімі стандартамі, на паліцах магазінаў. Толькі з’явіўшыся, яна ўжо набыла статус “бібліяграфічнай рэдкасці”. Даная кніга вядома запатрабуе перавыдання, як здарылася калісьці з “Беларускай музыкай 60-ых — 80-ых гадоў”, якая цяпер чакае свайго “новага выхадзе ў свет”.

Застаецца дадаць, што кніга “З гісторыі музыказнаўства ў Беларусі” ўбачыла свет дзякуючы фінансавай дапамозе Фонду Прэзідэнта па падтрымцы культуры і мастацтва. Хочацца спадзявацца, што гэты крок “насустрэч культуры” быў не апошнім.

Наталія ЛАТУШКА.

Латушка  
Наталія  
Мікалаеўна  
скончыла  
Мінскае  
музыкальнае  
тэхнічнае  
імя М. Глінкі.  
Студэнтка  
V курса  
Беларускай  
акадэміі музыкі.  
Выступае  
ў перыядычным  
друку  
з артыкуламі  
па музыцы.

Маюцца на ўвазе  
даведнікі  
«Советские  
композиторы и  
музыковеды»  
(укладальнік  
Т. Берннат,  
І. Ямпольск) і  
біябібліяграфічны  
даведнік «Кто  
писал  
о музыке»  
(укладальнік  
Т. Берннат,  
І. Ямпольск,  
Т. Кісялёва).



# Першы міжнародны імя Жыновіча

нататкі з конкурсу выканаўцаў на народных інструментах

Н Ларыса ТАІРАВА

арэшыце выканаўцы на народных інструментах дачакаліся свайго часу. Наладзіць міжнародны конкурс на сучасным, крызісным этапе развіцця мастацтва вельмі і вельмі цяжка. Тым не менш доўгачаканая падзея адбылася дзякуючы агульным намаганням Міністэрства культуры РБ, Саюза музычных дзеячаў, Саюза кампазітараў і асабліва Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. Першы міжнародны конкурс імя І.Жыновіча – гэта анакавія, гістарычная падзея, своеасаблівы вынік шматгадовага развіцця народнаінструментальнага выканальніцтва ў нашай краіне.

Ён стартаваў 14 лістапада мінулага года. 59 ўдзельнікаў з Беларусі, Расіі, Украіны, Югаславіі па пяці спецыяльнасцях (домбра, балалайка, цымбалы, баян, акардэон) змагаліся за ганчаровае званні лаўрэатаў і дыпламантаў. Гэта было вельмі цікавае і захватнае вядоўніцтва. На жаль, на ўсе спецыяльнасці былі выдзелены толькі два камплекты апаратуры, што прымусіла арганізатараў конкурсу аб'яднаць у адзін «блок» баяністаў і акардэаністаў (21 чалавек). У другім (струнным) блоку змагаліся дамыстры, балалаечнікі і цымбалісты (38 чалавек). Такое спалучэнне складала пэўныя цяжкасці як для выканаўцаў, так і для членаў журы. Справа ў тым, што ў музычнай сусветнай практыцы домбра, балалайка і асабліва цымбалы – гэта самастойныя і інструментальныя жанры са сваёй спецыфікай, вывучальніцкай школай, прыёмамі ігры, сваім арыгінальным рэпертуарам. І калі домбра з балалайкай па сутнасці гуказдабывання належалі да струнна-шчыпковай групы інструментаў (і яшчэ можна было б аб'яднаць у адну намінацыю), дык цымбалы з іх ударна-шчыпковай прыродай гуказдабывання – даволі спецыфічны інструмент; і яго прыцягненне ў струнна-шчыпковы блок можна растлумачыць і апраўдаць толькі нашай гілчай. Хіба можна на сусветных спаўняўных спаборніцтвах разглядаць адзін камплексі ўзыхарод сярод канькабецаў і лыжнікаў? Аб'яднанне ж баяна і акардэона, роднасных па сутнасці гуказдабывання інструментаў, – гэта натуральны з'ява амаль для ўсіх замежных конкурсаў і наш конкурс у гэтым сэнсе не выключэнне.

Развіццё і выхаванне сучаснага музы-

канта-выканаўцы немагчымае без конкурсаў. Менавіта ў конкурснай барацьбе фарміруецца прафесійнае майстэрства і загартоўваецца характар артыста-выканаўцы. Некалькі я памятаю, апошні рэспубліканскі конкурс імя Жыновіча сярэд прафесіяналаў праходзіў у 1991 годзе. Звычайна гэты конкурс ахоплівае тры ўзроставыя групы: малодшую (вучняў ДМШ), сярэдняю (прадстаўнікоў музычных вучылішчаў) і старэйшую, куды ўваходзяць студэнты і выпускнікі вышэйшых навучальных устаноў. Калі для малодшай і сярэдняй груп конкурсы імя І.Жыновіча ладзіцца больш-менш рэгулярна (кожныя тры гады), то рэспубліканскі конкурс імя І.Жыновіча для стальных выканаўцаў (не кажучы пра міжнародныя) не было амаль адзінаццё галоў. Некаторыя накісленні музыкантаў вырастлі па-за межамі айчынных прафесійных конкурсаў.

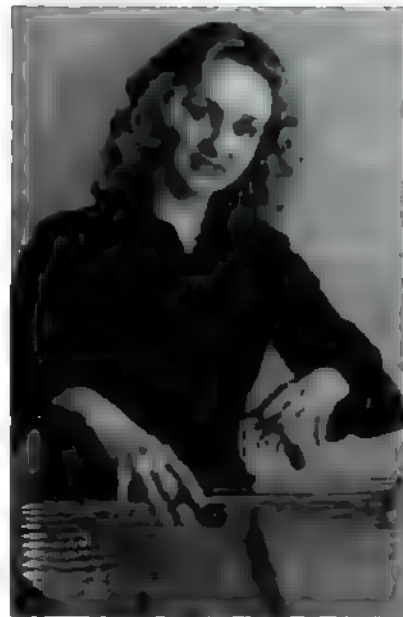
Шмат гадоў беларускія музыканты вымушаны былі ехаць за межы дзяля таго, каб у конкурснай барацьбе даказаць сваю прафесійную годнасць. І даказвалі. Дастаткова прыгадаць выдатную перамогу нашага вядомага цымбаліста Міхаіла Лявончыка на прэстыжным міжнародным конкурсе «Кубак Поўначы» у Чарнапэці, дзе ён атрымаў Гран-пры. Другую прэмію ў гэтым жа конкурсе атрымала беларуская дамыстка Вольга Дубоўская. Зусім свежы прыклад – бліскучая перамога на міжнародным конкурсе ў Клінгенталі ў 2002 годзе беларускага баяніста Аляксандра Шувалава (першая прэмія), якому ад імя Прэзідэнта нашай краіны Аляксандра Лукашэнкі быў прэзентаваны інструмент. Крыху раней, у 1995 годзе, наш баяніст Аляксандр Севаст'янаў у тадашнім, другой прэміі гэтага ж конкурсу Лаўрэатам замежных міжнародных конкурсаў у розныя часы сталі акардэаністы Анастасія Шкідэрава, Святлана Барэйка, дамыстка Надзея Дзядзечкіна і многія іншыя музыканты, якіх мы, на жаль, не мелі магчымасці пачуць і пабачыць у атмасферы вострай конкурснай барацьбы.

Прыкметнай рысай апошняга конкурсу з'яўляецца тое, што большасць яго ўдзельнікаў мае пэўны вопыт барацьбы. Да гэтага выпрабавання яны прыйшлі за-

гартаванымі, сфарміраванымі выканаўцамі, за плячыма якіх не адна перамога і не адно спаборніцтва. Сярод іх было шмат лаўрэатаў і дыпламантаў многіх міжнародных конкурсаў – імя В.Андрэева (Санкт-Пецярбург), імя Я.Кока (Кішынёў), імя Г.Халкевіча (Харкёў), «Кубак Поўначы» (Чарнапэці), «Жамчужына Паволька» (Самара), «Класічная студыя» (Масква), а таксама конкурсах у Кастальфедардзе (Італія), Клінгенталі (Германія) і інш. Конкурсамі самага рознага ўзроўню з'яўляліся і гэтыя вельмі добра, бо яны з'яўляюцца тым найбольшым асяродкам, дзе музыкант набывае неабходныя прафесійныя якасці артыста-выканаўцы. Акрамя таго, конкурс – гэта выдатная магчымасць культурнага і эстэтычнага выхавання грамадства. На жаль, Беларусь у конкурснай справе крыху адстае ад іншых краін.

Значныя ролі ў арганізацыі і правядзенні Першага міжнароднага конкурсу імя І.Жыновіча належала аргкамітэту на чале з першым намеснікам міністра культуры РБ У.Рылькіным і асабліва дырэктару конкурсу, дэкану факультэта павышэння кваліфікацыі дацэнта Акадэміі музыкі М.Буль, на плячы якога лёг асноўны арганізацыйны цяжар. Журы складалі вядомыя беларускія музыканты: рэктар Беларускай акадэміі музыкі народны артыст Беларусі М.Казінец (старшыня), прафесар народны артыст Беларусі Я.Гладкоў, прафесары заслужаныя артысты Беларусі М.Сёмукоў, Г.Амалюхская, кампазітары У.Дарожнін і В.Кузнецов, а таксама прадстаўнікі замежжа – прафесар Нацыянальнай акадэміі музыкі Украіны народны артыст Украіны У.Бесфамільнаў, прафесар Літоўскай акадэміі музыкі прафесар Эдуардас Рабініс, прафесар Петравадскай кансерваторыі заслужаны артыст Рэспублікі Карэлія А.Дзясненка, дацэнт Львоўскай акадэміі музыкі імя М.Лысенкі заслужаны дзеяч мастацтваў Украіны Тарас Баран.

Конкурсныя праслухоўванні складаліся з трох тураў – двух адборачных і агульнага фінальнага. Два першыя туры праходзілі ў розных залах. Баяністы і акардэаністы ігралі ў зале другога корпуса Акадэміі музыкі па вул. Чычэрына. 5. Струннікам была выдзелена зала ДМШ



№ 8 па вул. Варшаўскай, 58, – утульнае, але жэанадта сціплае для міжнароднага конкурсу памяшканне.

Праграма першага тура ў струннікаў прадугледжвала твор буйной формы эпохі барока, абавязковы твор і віртуознае сачыненне, што разам складала 20 – 25 хвілін чыстага гучання. На гэтым адказным этапе асаблівай пільнасці патрабуе выбар абавязковага твора. На думку спецыялістаў, «Рандзіна» кампазітара Анры В'етана ў якасці абавязковай п'есы дамыстаў было найбольш удалым. З першых гукў гэтай вытанчай віртуознай п'есы было зразумела, хто перад намі, – музыкант ці рамеснік. «Канцэртная кадрыля» Віктара Войцкі (у рэдакцыі В.Шчарбака) таксама адпавядала ўсім патрабаванням абавязковага твора – меладыйна-танцавальная, разгорнутая па форме, з цэлым наборам спецыфічна балалаечных прыёмаў ігры. Саната для цымбалаў сола В.Кузнецова з яе «равнай» рытмікай (і зноў буйная форма!) у якасці абавязковага твора для цымбалістаў не спрыяла німатэакоўму «прасвятленню» канкурэнтаў. Акрамя сучаснай, тэхнічнай, дакладнай па форме абавязковай п'есы «Таката» В.Малых, баяністы і акардэаністы на першым туры выконвалі сачыненне цыклічнай формы, а таксама віртуозны твор на свой выбар.

У другім туры праграма струннікаў уключала твор кампазітара XIX – XX ст. у форме санатнага алегра, сачыненне кантыленнага характару і два рознахарактарныя творы (у тым ліку беларускага аўтара ці кампазітара краіны, якую прадстаўляе ўдзельнік конкурсу); дамыстры і балалаечнікі выконвалі твор без суправаджэння, што складала 20 – 25 хвілін агульнага гучання. Праграма баяністаў і акардэаністаў у другім туры прадугледжвала поліфанію.

Свабодны выбар праграмы фіналістаў

Лаўрэат першай прэміі конкурсу Аксана Халал (цымбалы).

абмяжоўваўся 25 – 30 хвілінамі. Як бачна з умоў конкурсу, кожны яго ўдзельнік павінен быў падрыхтаваць складаную канцэртную праграму амаль у двух аддзяленнях, разнастайную ў стылявым сэнсе.

Увесь конкурс – ад пачатку да заканчэння канцэрта лаўрэатаў – прайшоў на працягу тыдня. Нягледзячы на тое, што ў якім напружаным рытме адбывалася гэта падзея. Праслухоўванні канкурсантаў, асабліва струннікаў (іх было больш за ўсё), іншы раз працягваліся да позняга вечара. Але, нягледзячы на позні час, публіка не накідала сваіх месцаў, прыцягваючы вялікую цікавасць да таго, што адбывалася на сцэне. Кожны разумеў, што на нашых вачах творцы гісторыі, і баяўся хоць шпосы прапусціць. Абедзве залы былі поўныя. Пастаянна ішлі аматарскія відэа- і аўдыёзапісы. Падчас конкурсных праслухоўванняў мне давялося сустраць шмат музыкантаў, педагогаў з розных куткоў Беларусі, якія спецыяльна прыехалі паслухаць конкурс «ужывую».

Адметнай рысай апошняга міжнароднага конкурсу імя І.Жыновіча з'яўляецца даволі шырокая геаграфія ўдзельнікаў, і не толькі з-за мяжы. Важна, што традыцыйна акадэмічны кангламерат беларускіх выканаўцаў быў значна «разбавлены» музыкантамі з розных рэгіёнаў Беларусі. У ір конкурснай барацьбы смела ўключыліся прадстаўнікі музычных вучылішчаў (Наваполацк, Віцебск, Ліда, Мінск) і ў нечым нават пераўзышлі сваіх канкурэнтаў вышэйшага звяна. Гэта сведчыць пра сур'ёзную мэтанакіраваную працу педагогаў музычных вучылішчаў. Так, самыя малады ўдзельнікі конкурсу, балалаечнікі з Віцебскага музычнага вучылішча Мікалай Кавалевіч, якому нават не было 18 гадоў, прадэманстравалі не толькі выдатныя здольнасці і цудоўную школу (выкладчыца В.Градоўкіна), але і атрымаў спецыяльны прыз Саюза кампазітараў за аўтарскія творы для балалайки, якія ён выконваў.

Сур'ёзным недахопам сучасных конкурсаў, на мой погляд, з'яўляецца прадугледжанае, катанасць журы. Вельмі цяжка ў якасці члена журы ўстрымацца ад «падсуджвання» сваім вучням-канкурсантам. У музычных колах нават існуе такое паняцце – «ступень судзейскай памылкі». На некаторых конкурсах гэты паказчык зашкальвае за рамкі прыстойнасці, тым самым дыскрэдытуе саму ідэю спаборніцтваў. Напэўна, таму ў ліку конкурсам усе большае распаўсюджанне цяпер

## Анкета

Ядвіга ГРЫГАРОВІЧ,  
рэктар Беларускага дзяржаўнага  
універсітэта культуры

1. Наша ўстанова з'яўляецца пастаянным падпісчыкам «Мастацтва» з першых дзён яго існавання. Паколькі змест публікацый часопіса адпавядае профілю прафесійных і навучальных інтарэсаў выкладчыкаў і студэнтаў універсітэта, тэрмін яго захоўвання ў нашых фондах не абмяжованы жорсткімі храналагічнымі рамкамі, і ёсць магчымасць як знаёміцца з новымі матэрыяламі часопіса, так і звяртацца ў разгледжаны. А з падключэннем бібліятэкі універсітэта да сістэмы Internet будзем шырока выкарыстоўваць і наш сайт.

2. Прыемна бачыць сярод вашых аўтараў даследчыкаў прафесійнага і народнага мастацтва, якія працуюць у БДУ культуры. Агульная колькасць іх публікацый складае, як мне ўяўляецца, ужо не менш за сотню. Радаю і той факт, што «Мастацтва» прадстаўляе сваю трыбуну і для нашых маладых навукоўцаў – магістрантаў, аспірантаў.

3. У часопісе можна знайсці шмат цікавых і карысных матэрыялаў пра тэатр і кіно, музыку і жываліс, адначасова найбольш важныя даты і падзеі ў культуры і мастацтве. Усё суправаджаецца багатым ілюстрацыйным матэрыялам (на жаль, не заўсёды каляровым). Павялічвае навуковую і інфармацыйную вагу часопіса наяўнасць крытыка-бібліяграфічнага раздзела.

4. З вялікай цікавасцю ў свой час прачытала артыкулы Гур'я Барышава «Гісторыя графства Шклоўскага, або Як зазначыў А.С. Пушкін, «Зорыч быў надта простым...»», Ірмі Дункан «Ансёдора Дункан». Наватар у мастацтве танца». Прывабляюць артыкулы тэатральнага крытыка Т.Ароўвай, філосафа М.Крукоўскага, У.Колана. У першую ж чаргу чытаю матэрыялы з рубрыкі «Эстэтыка» (гэта звязана з маёй навуковай работай – даследаваннем тэмы «Эстэтычныя накіраванасці асобы»).

5. Хочацца прапанаваць пашырыць тэматыку публікацый па актуальных сёння тэмах, такіх, напрыклад, як эканоміка мастацтва, шоу-бізнес, ахова культурных каштоўнасцей, эстраднае мастацтва. Больш хацелася б бачыць і ґрунтоўных матэрыялаў замежных даследчыкаў. Не ведаю, можа, гэта ідэя ўжо вам і дзіцянецца, але ж было б здорава паспрабаваць выдаць кумулятыўны (за дваццаць гадоў) камплект часопіса на апытаных дынах. Мне здаецца, што ўсё гэта яшчэ больш прыябала б чытачоў.

І яшчэ адна думка. Рубрыка «Хроніка мастацкага жыцця» перакладзена з выданням Нацыянальнай бібліятэкі Беларусі «Хроніка культурнага жыцця» (выходзіць з 1980 г.). Можа не варта марнаваць час на падрыхтоўку гэтай старонкі?

## Анкета

Марыя КУЛЕЦКАЯ – бібліятэкар

Дзень добры!

Дазвольце павітаваць ваш часопіс з юбілеем! Паспехаў вам!

1. Добра, што ёсць у Беларусі такое выданне. Мне яно вельмі падабаецца. Чытаю з самага першага нумара. Я працую бібліятэкарам і таму ў бібліятэцы чытаю. Абмяркоўваем, захоўваем.

2 – 3. Асабіста я чытаю ў першую чаргу матэрыялы пра народнае мастацтва, выяўленчае і артыкулы па гісторыі мастацтва. Найбольш запаміналіся публікацыі Я.Сахуты, Р.Шауры, М.Раманюка, Б.Крэпка, В.Трыгубовіч, А.Лакоткі, У.Рынкевіча, Г.Сакалова-Кубая, В.Бартава і інш.

4. Матэрыялы часопіса ґрунтоўныя, пасладоўныя, але хочацца лепшага дызайну, больш фотадымаў аўтараў і іх біяграфіі.

5. Часопіс абавязкова выжыве. Ён залатрабаваны інтэлігенцыямі, студэнтамі, вучнямі мастацкіх і агульнаадукацыйных школ.

6. Недастаткова асвятляюцца народныя святы і абрады, архітэктура і помнікі, беларускае народнае адзенне, строі розных рэгіёнаў.

7. З задавальненнем пачытала б пра А.Лось, Т.Беразненскую, П.Татарнікава, У.Вішнеўскага, У.Крывабалоцкага і Г.Крывабалоцкага, К.Малевіча, М.Савіцкага, А.Кузьміча, сям'ю Паплаўскіх і інш.

8. Напішу пра мастацкае жыццё нашага раёна.

г. Пружаны, Брэсцкая вобласць.





Лаўрэат першай прэміі Ігар Квашэвіч (акардэон).

атрымліваюць фестывалі, дзе галоўнымі сведкамі і суддзямі з'яўляюцца слухачы. Кланавасць як "хвароба" закланула нават такія прэстыжныя імпрэзы, як міжнародны конкурс імя П.Чайкоўскага, конкурс у Клінгенталі і многія іншыя. Наш конкурс імя І.Жыновіча ў гэтым сэнсе не выключэнне.

Яркіх адкрыццяў у апошнім конкурсе, бадай што, не было, а вось расчараванніў – шмат. Самым горшым расчараваннем стала адлучэнне ад конкурсу (адразу пасля I тура) выдатнага былічечніка з Масквы Ігара Мазгавога – вучня знакамітага Паўла Нечыпарэнкі. Яркая, віртуозна праграма (I частка Канцэрта рэ-мінор І.С.Баха, "Канцэртная кадрыля" В.Войцкі і "Венгерская рапсодыя" №2 Ф.Ліста), бліскучае, эфектнае выкананне, бездакорнае валоданне інструментам адразу вылучылі гэтага музыканта ў ранг лідэраў. Але такой смелай заяўкі на лідэрства І.Мазгавому не даравалі.

Не меншым расчараваннем для прысутных сталі нашы дамысты. У параўнанні з расійскімі яны выглядалі вельмі бледна ў сэнсе гукідабывання і майстэрства. Прыемным выключэннем тут можна лічыць Наталю Корсак, выхаванку Наваполацкага музычнага вучылішча, якая цяпер займаецца на I курсе Акадэміі музыкі. З першага тура і да самага фіналу Наталія ўпарта ішла да свайго дыплама, захапляючы публіку моцнай і віртуознай тэхнікай. На жаль, большасць нашых дамыстаў значна саступалі Л.Міхайлавай і А.Кузняцовай, расіянкам з Санкт-Пецярбурга. У чым тут справа? Чаму расіянікі гучаць, а ў нашых гукнікіс невядома куды? Расіянікі ўразілі прысутных выдатным, сакавітым гучаннем, які бясрам сыпаўся з-пад іх медыятараў (асабліва гэтым вылучалася А.Кузняцова). Якое непаўторнае, дзівоснае гучанне домры! Незабыўнае ўражанне! Здавалася, вострыя – сапраўдныя лаўрэаты! Як бы не так. У адпаведнасці са зніжальнай логікай нашага конкурсу, для лаўрэатаў яны ігралі занадта добра, таму пасля другога тура былі, што называецца, "знятыя з дыстанцыі".

Прысутныя ў зале дамысты звярнулі ўвагу на бездакорную тэхніку расіянак з Санкт-Пецярбурга. Гэта асабліва заўважалося пры параўнанні з беларускімі выканаўцамі. Мабыць, справа ў пастаноўцы руху? Наогул, сярод дамыстаў на конкурсе адбылося сутыкненне трох школ – беларускай, расійскай і ўкраінскай. Грубая, жорсткая ігра В.Белавуса, адзінай прадстаўніцы ўкраінскай школы сярод дамыстаў, выклікала толькі раздражненне. Усё спадзявалася, што на другім туры мы яе больш не пачуем. Тым не менш нейкім чынам яна дайшла аж да самага фіналу, дзе атрымала званне дыпламанта.

У выніку вострых конкурсных «культураў» шлях да лаўрэатства прыступак быў расчышчаны. Іх натуральна занялі цымбалісты: Аксана Халол (клас праф. Я.Гладкова) атрымала першую прэмію; другую падзялілі цымбалістка Юлія Кузьменка (клас праф. Я.Гладкова), балалаечнік з Расіі Канстанцін Багдану і цымбалістка Галіна Лазовік (клас дац. Т.Сергіенкі), якая, на думку многіх прысутных, іграла на ўзроўні лаўрэата першай прэміі, але чамусьці атрымала толькі другую. На трэцім месцы – таксама цымбалістка Алена Карпенка (клас праф. Я.Гладкова). Дыпламантамі конкурсу, акрамя вышэйназваных, сталі беларускі балалаечнік Дзяніс Забайскі, які зараз з'яўляецца студэнтам Расійскай акадэміі музыкі імя Ніясінных, дамыст з Ніжняга Ноўтарда Фёдар Шушынюкоў і цымбалістка Алена Шульгоўская (клас дац. Р.Падойніцынай). Для ўкраінскага цымбаліста Андрэя Войчука ў гэтай «абойме» лаўрэатаў месца не знайшлося – яго таксама «не пусцілі» ў фінал, нягледзячы на моцнае ўражанне ад ігры ў двух першых турах.

Цікавы вынік атрымаўся ў намінацыі баяна і акардэона. Вечная спрэчка сярод баяністаў і акардэаністаў наконце таго, які інструмент лепшы ў тэхнічных адносінах, нарэшце вырашана – на карысць выканаўцаў. Менавіта выканальніцкае майстэрства з'явілася вырашальным фактарам у конкурсных раскладах. Два першыя месцы заваявалі акардэаністы – вось табе і абмежаваныя магчымасці інструмента! Некалькі гадоў таму такі вынік нельга было нават уявіць. А цяпер першая прэмія дасталася таленавітаму

беларускаму акардэаністу Ігару Квашэвічу (клас праф. М.Сеўрукова), другая – выдатнаму маскоўскаму акардэаністу Сяргею Асокіну (клас дац. Л.Ледзянёва). На трэцюю прыступку ўзведзены рафінаваны баяніст Ягор Забелаў (клас дац. М.Булы). Дыпламамі адзначаны акардэаністка Анастасія Шкіндэрава – таксама вучаніца дац. М.Булы, украінскі баяніст Юрый Кіпень (клас праф. М.Давыдава) і беларускі баяніст Павел Неўмяжыцкі (клас дац. І.Атраднава).

Шмат спрэчак разгарэлася вакол уладальнікаў першай і другой прэміі. Большасць слухачоў аддавала перавагу Сяргею Асокіну, як больш прафесійнаму і вытанчанаму музыканту ў параўнанні з Ігарам Квашэвічам. На мой погляд, І.Квашэвіч значна страчваў, паколькі яго праграма была больш складанай, прашаемай і няўдзячнай (у параўнанні з праграмай С.Асокіна). Так, на III туры І.Квашэвіч выконваў Санату рэ-мажор Д.Скарлаці, "Трысць" Ф.Куперэна, Санату № 2 і Імпрэвізацыю на тэму песні І.Дунайскага кампазітара А.На Юн Кін. У С.Асокіна праграма была больш разнастайная і дэталёва вывераная: III тур – "Метамарфозы" І.Тамуленіса, Саната мі-мажор Д.Скарлаці, Нацюрн В.Чэрнікава, "Рэвіскае сказка" А.Шнітке, "Я адчуваю рытм" Д.Гершвіна – О.Пітэрсана.

Наконт праграмы беларускіх выканаўцаў трэба казаць асобна. Шэраг айчынных канкурсаў засталіся ў пройгрышы ў выніку неадарэчна скампанаваных, безаблічных, аднапланавых праграм. У якасці прыкладу можна назваць праграму С.Плахінай (II тур), а як адваротны прыклад – яркую, разнастайную праграму А.Кузняцовай. «Выпадалі» з агульнай канвы канкурсаў акардэаністы з іх цалкам баянным рэпертуарам. Мне могуць запырачыць: маўляў, акардэоннай музыкі ўвогуле мала. Тым не менш пажадана, каб акардэаністы больш уважліва ставіліся да свайго арыгінальнага рэпертуару. Праграмы некаторых балалаечнікаў, дамыстаў, а таксама цымбалістаў (Д.Забайскага, В.Белавуса, Г.Лазовік) былі занадта «скрыпачныя» і таму страчвалі ў выніку пералажэнняў скрыпачнай музыкі на народныя інструменты.

А астатнія... Былі сапраўдныя, набліжаны да памераў міжнародных конкурсаў прэміі, былі спонсары, галоўны з якіх – Барысаўскі завод крышталю і прадпрыемства БелАМА, былі кветкі і, нягледзячы на ўсё выдатнае, было свята.

Фота А.СПРЫНЧАНА.

## Любань, што танчыць пад гармонік

Для навукоўцаў заўсёды вялікая радасць, калі ёсць магчымасць правесці свае тэарэтычныя высновы на практыцы. У канцы двайцатага стагоддзя наша народная культура знаходзілася ў такім становішчы, што фалькларысты і этнографы разам з работнікамі культуры часта заставаліся апошнімі, хто чуў якую-небудзь народную песню, бачыў народны танец ці напеў запісаць, што ж абазначае той ці іншы элемент арнаменту. І, каб традыцыя не канула ў нябыт, ім самім даводзілася працаваць з фальклорнымі калектывамі ці народнымі майстрамі. Такім чынам, фальклорная і этнаграфічная тэорыя, якую выкрысталізавалі навукоўцы з экзэцыйных запісаў, не толькі адразу правяралася, а і ператваралася ў практыку. І, бадай, аўтарам адных з самых відэаічных пераўтварэнняў стаў наш вядомы этнахарэограф Мікола Козенка. У 1970 – 1980-ыя гады аўтэнтычны народны танец можна было ўбачыць хіба што ў выкананні рэдкіх на тым часе вясковых фальклорных судолак, дзе танчылі пераважна жанчыны старэйшага ўзросту. А ўжо ў канцы XX стагоддзя на танцавальных фестывалях у раённых, абласных цэнтрах і нават у сталіцы арыгінальныя народныя танцы выконвалі не толькі маладзёжныя, але і школьныя судолак. Цяпер гаворка ідзе не толькі пра эстэтычныя, але і пра выхавальныя вартасці фальклору і этнаграфіі, пра так званую этнапедагогіку. Абласная праграма «Танцавальны фальклор і дзеці» распрацавана ў адпаведнасці з дзяржаўнай праграмай па захаванню і падтрымцы народнага мастацтва, народных промыслаў і рамёстваў у Рэспубліцы Беларусь і рэспубліканскай праграмай па эстэтычнаму выхаванню школьнікаў. Канкрэтным вынікам яе рэалізацыі стала раённае фальклорнае свята «Танцы пад гармонік», што адбылося ў Любані ў снежні 2002 года.



Удзельнікі дзіцячага фальклорнага гурта з в. Ляскавічы выконваюць народны танец «Лявоніха».

В. Таццяна ПЛАДУНОВА, Вячаслаў КАЛАЦЭЙ

Вядомы беларускі гісторык Мікола Крывалыцэвіч некалі напісаў: «Вартасць адкрыццяў напoўніцу разумеюць толькі спецыялісты». Але часам, каб на чыста інстынктыўным узроўні адчуць важнасць таго ці іншага адкрыцця, дастаткова ўбачыць ззяючыя захапленнем дзіцячыя вочы. Асабліва гэта датычыцца такой навукі, як педагогіка. Педагогікі ў цэлым і этнапедагогікі ў прыватнасці. Так сталася, што менавіта радзіма Крывалыцэвіча Любаньчына пачала правярць тэорыю на практыцы.

«Тэарэтычным» падмуркам раённага фальклорнага свята «Танцы пад гармонік» стаўся эксперыментальны праект «Танцавальны фальклор і дзеці». Яго аўтар, этнахарэограф Мікола Козенка, зрабіў адно вельмі простае «адкрыццё»: праявы этнічнай культуры можна адрадыць, калі накіраваную на гэта працу педагогаў «закруціць» вакол мясцовых побытавых танцаў, без якіх яшчэ не так даўно не абыходзіліся аніводнае беларускае свята ці вясноркі. Цэлы ком-

плекс прапанаваных этнографамі мерапрыемстваў, якія былі праведзены на Любаньчыне, спрыялі сапраўднаму «выбуху» станоўчай дзіцячай энергіі. Адбылася своеасаблівая мясцовая «танцавальная рэвалюцыя». У яе «аркамітэт» увайшлі загадчык аддзела культуры Васіль Каткавец, супрацоўнік аддзела адукацыі Таццяна Кругленя, дырэктар Любанскага цэнтра культуры Любоў Серавокія і кіраўнік маладзёжнага танцавальнага гурта «Верабейкі» Сяргей Выскварка.

У раённым фальклорным свяце «Танцы пад гармонік» удзельнічалі 73 пары з Любані і павакольных вёсак Забалач, Закальное, Пласток, Сарачы, Таль. Юныя танцоры змагаліся за права насіць званне «лепшыя захавальнікі народных традыцый». Танцорам падарывалі выдатныя музыкі – Міхась Жураўскі, Васіль Семашкевіч і Іван Бірукоў. Хто не чуў у іх выкананні зухватых «Матлётаў», «Гапак», «Мікіты», «Каралетаў», не бачыў, як грацыёзна можа «ва-

Пладунова Таццяна Вячаславаўна – менавіта аддзел народнага мастацтва, аспірантка Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры, аддзяленне харавога дырэктарства якога скончыла ў 1994 годзе. Аўтар шматлікіх публікацый.

Калацэй Вячаслаў Віктаравіч – загадчык аддзела народных рамёстваў і фальклору Нацыянальнага цэнтра мастацкай творчасці дзяцей і моладзі, Кандыдат культуры. Скончыў Беларускае ўніверсітэт культуры. Аўтар шматлікіх публікацый.



**Козенка Мікалай Аляксеевіч** – этнаграфіст, працаваў у Беларускай дзяржаўнай інстытуцыі праблем культуры. Мастацкі кіраўнік узроўня фальклорнага гурта «Верабей». Скончыў Магілёўскае культурна-вучэльнае, харэаграфічнае аддзяленне Маскоўскага дзяржаўнага інстытута культуры, аспірантуру інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. Аўтар больш 100 публікацый, манаграфія «Лексіка беларускага народна-сцэнічнага танца» (1993), зборнікаў «Танцавальная музыка Беларусі» (2000), «Традыцыйная мастацкая культура Беларусі» (2001) і іншых.

Удзельнік дзяцяга фальклорнага гурта з в. Лясковы выконваюць народны танец «Каробанка».

Танцавальны гурт «Верабей».

ражыць» калатушка ля мембраны бубна, як лёгка і дакладна танчаць палыцы добрага музыкі на кнопах гармоніка, – той, лічыце, не ведае, што такое сапраўдная народная музыка. Для музычных «гурманаў» у Любані быў прыгатаваны яшчэ адзін «далікатэс» – аўтэнтычныя спевы маладых прывабных дзяўчат з фальклорнага гурта Міханаўіцкага дома фальклору «Калыханка», якім кіруе Ларыса Рыжкова.

На конкурсе побытавага танца перамаглі Максім Вярбоўка і Святлана Арціменя з вёскі Таль, Аляксей Тон і Хрысціна Мурзіна з вёскі Сарачы, Яўген Пахута і Наталія Сінюкова з Любані, Аляксандр Скіба і Вікторыя Лугіна з вёскі Забалаць, Канстанцін Бергер і Аляксандра Гунік з Любані. А ў намінацыі «лепшы нацыянальны строй» былі адзначаны Канстанцін Дудзік і Валерыя Лыскавец з Любані, а таксама Аляксандр Скіба і Вікторыя Лугіна. Разам са сваімі настаўнікамі яны падрыхтавалі да конкурсу проста ўнікальныя народныя касцюмы.

У заключэнне хочацца сказаць: «З адмысловым пачаткам цябе, Любань-Што-Танчыць-Пад-Тармонік! Вось-вось вартасць адкрыцця, у практычнай рэалізацыі якога бярэш ты ўдзел, зразумеюць не толькі навукоўцы!»

**Ад рэдакцыі.** Усведамляючы, што свята ў Любані – толькі вяршыня вялікага, прыгожага айсеберга, які цяпер пачынае сваё плаванне па танцавальнай Беларусі, мы не маглі не звярнуцца да аўтара канцэпцыі абласной праграмы «Танцавальны фальклор і дзеці» Міколы Козенкі з просьбаю больш падрабязна пазнаёміць з яе асноўнымі палажэннямі.

## Танец яднае традыцыю

**Г**Мікола КОЗЕНКА

Лыбодзія дэмакратычныя пераўтварэнні ў сацыякультурнай сферы, перацэнка многіх грамадскіх каштоўнасцей актуалізавалі і праблему фарміравання духоўнай культуры школьнікаў, пра якую немагчыма гаварыць, не спрыяючы развіццю іх мастацка-творчых здольнасцей. Народнае мастацтва і народная педагогіка зберагаюць у сабе найкаштоўныя формы і метады выхавання асобы ў непасрэднай сувязі з традыцыямі свайго народа. Цяпер вельмі часта на розных узроўнях ставіцца праблема папулярнасці, распаўсюджвання, перамяшчэння народных традыцый, і асабліва аўтэнтычных форм народнай культуры. Ва ўмовах урбанізацыі і камерцыялізацыі народная культура падлягае ўплыву разбуральных сіл, але ж менавіта яна хавае ў сабе невычэрпную крыніцу для шырокага развіцця творчых здольнасцей падрастаючага пакалення і спрыяе натуральнаму выхаванню іх патрыятычнай свядомасці.

Аўтэнтычны фальклорны танец варт разглядаць не толькі як асобнае пластычнае мастацтва, але і як з'яву, да якой непасрэдна або ў апасродкаванай форме

стоўваць традыцыі народнай педагогікі ў адукацыйным і выхаваўчым працэсе.

Каардынаваць рэалізацыю праграмы будуць у праўленне адукацыі і ўпраўленне культуры Мінскага аблвыканкама, раённыя органы і ўстановы адукацыі, культуры, мастацтва. Праграма разлічана на чатыры гады (2002 – 2006). Кіраваць яе ажыццяўленнем закліканы абласны міжведамасны каардынацыйны савет, у склад якога ўваходзяць прадстаўнікі ўпраўлення адукацыі і культуры аблвыканкама, спецыялісты абласных навуковых і арганізацыйна-метадычных устаноў, вядомыя ў краіне дзеячы педагогікі, культуры і мастацтва.

А цяпер непасрэдна да зместу праграмы. На працягу 2002 – 2006 гадоў у школах, пазашкольных установах, установах культуры і мастацтва мэтанакіравана і сістэматычна мусіць вывучацца фальклорная спадчына і народная традыцыйная матэрыяльная культура свайго рэгіёна. Дзеці і падлеткі будуць пераймаць мясцовыя народныя танцы, карагоды, гульні, аўтэнтычныя спевы, будуць вучыцца іграць на традыцыйных народных музычных інструментах. На ўроках працы, у гуртках, студыях, у Дамах народнай творчасці будуць аднаўляцца народныя строі, вырабляцца паясы, галаўныя ўборы і іншыя кампаненты рэгіянальных касцюмаў.

Паралельна з гэтым школьнікі змогуць засвоіць традыцыйныя тэхналогіі вышыву, ткацтва, саломы і лозапляцення. Будзе стварацца банк даных па кожнаму рэгіёну (вучні, настаўнікі, работнікі культуры і мастацтва зафіксуюць сабраную інфармацыю пісьмова або з дапамогаю аўдыё- і відэасродкаў, абагульняць вынікі ў сачыненнях, рэфератах, дикладах).

Кожны навукавы год пазначаны ў праграме як пэўны этап рэалізацыі праграмы. Спачатку – абласны і раённыя семінары-практыкумы, мясцовыя агляды-конкурсы выканаўцаў народных побытавых парных танцаў, потым раённыя, рэгіянальныя турніры танцавальных фальклорных груп, якія паслядоўна ўдзельнічаюць у наступных конкурсных намінацыях: «Танцы», «Карагоды», «Аўтэнтычныя спевы», «Гульні», «Раённыя фальклорныя чытанні» і гэтак далей. У конкурсах будуць браць удзел вучні 1-га

– 11-га класаў.

Запланавана выданне даведніка, будзе

створаны відэафільм. Пераможцаў конкурсу чакаюць узнагароды.

У маі 2003 года ў Слуцку і Барысаве пройдуць заключныя рэгіянальныя туры, у якіх прымуць удзел танцавальныя пары, што занялі ў сваіх групах 1 – 6 месцы. Творчыя дэлегацыі раёнаў на рэгіянальны тур мусіць падрыхтаваць паказальныя мастацкія праграмы працягласцю да 20 хвілін, складзеныя з рознажанравых аўтэнтычных узораў свайго мясцовасці (карагоды, танцы: сольныя, парныя, тройкамі, парна-гуртавыя, сольна-гуртавыя, песні, прымеркаваныя да абрадаў вясны і пазаабрадавыя, гульні, інструментальная музыка, творы праявічных жанраў і іншыя.)

У праграму конкурсу ўваходзяць і «Лявоніха», і «Мікіта», і «Мясцовыя полька» імправізаванага тыпу, і «Кракавяк».

Для ацэнкі танцавальных пар створаны спецыяльныя экспертныя саветы (па тры – сем чалавек), у склад якіх уваходзяць як носьбіты аўтэнтычных традыцый (танцоры, музыкі), прадстаўнікі мясцовай інтэлігенцыі, вядомыя спецыялісты ў галіне народнай мастацкай творчасці, метадысты раённых Цэнтраў культуры, на апошніх этапах фалькларысты, этнографы, практыкі народнага харэаграфічнага і музычнага мастацтваў.

Ацэньваючы танцавальныя пары, экспертныя саветы ўлічваюць і дакладнасць ведання кампазіцыі танца, і музыкальнасць выканання, і захаванасць мясцовага танцавальнага стылю, і тэхніку выканання рухаў, непасрэднасць і выразнасць вобразна-пластычнага самавыяўлення асобаў, ступень арыентацыі ў прастору. Адным з галоўных крытэрыяў з'яўляецца наяўнасць касцюмаў, якія павінны быць выраблены і па-мастацку зроблены ў адпаведнасці з мясцовай традыцыяй у ручной тэхніцы. І яшчэ ўдзельнікі конкурсу павінны добра ведаць традыцыйны народны танцавальны этыкет.

У Палажэнні аб конкурсе спецыяльна агаворана, якія касцюмы павінны быць на ўдзельніках (пазначана нават пажаданая даўжыня спаднічак), абутак, прычоскі, галаўныя ўборы і г.д.

Вялікая ўвага надаецца і адпаведнаму музычнаму суправаджэнню.

Мы спадзяёмся, што наша праграма набудзе прыхільнікаў не толькі сярод жыхароў Міншчыны, але і ў іншых абласцях рэспублікі.

Фота М.Жылінскай і з архіва аўтараў.

The publication is opened by the editor-in-chief Vadzim Saleyew's article "Visual Arts" (p. 1), whose title summarizes the major topic of this issue of the magazine.

**"Designer Is a Universal Profession"** (p. 4).

The Belarusian Designers Union is fifteen years old. For eight years it has been headed by Dzmitry Surski. A representative of the graphic and the industrial trend in design, he is also a remarkable poster artist. The art critic Natallia Sharanovich interviews Dzmitry Surski, who talks about the activities of the Belarusian Designers Union and the *PROdesign* magazine, of which he is editor-in-chief.

**Uladzimir Maisyeyu. Design and Its Alternative** (p. 6).

"It is a paradox but with the current economic problems, and primarily production sales problems, many Belarusian enterprises have reduced or even disbanded design departments," remarks the author of the article.

**Leonid Khabatou. "Painting Is Dead. Long Live Painting!"** (p. 8).

The monologue of the well known Belarusian artist, Director of the Republican Art Gallery of the Belarusian Artists Union, touches upon the numerous acute problems of development of the present-day Belarusian visual arts.

**Alfred Lauterbach. Restoration of Architectural Property** (p. 11).

"In 1929 in Warsaw, was published a work of Alfred Lauterbach, a well known Polish historian and architect. One of the sections of the book was entitled "Restoration of Architectural Property". It is a classical text on the theory of conservation and restoration of architectural heritage," states Vadzim Hlinnik, a Belarusian scholar, the translator of the article from the Polish language.

**"Good Afternoon, Belarus"** (p. 15).

The material published under the rubric "Artistic Photo" introduces Heorhy Likhtarovich, one of the most interesting Belarusian photo masters. The publication is enriched by the photographer's numerous pictures and poems.

**Yakau Lensu. "Lit-Art" Is the Art of Type** (p. 21).

"The first experience of writing was pictograms. Pictographic writing was followed by hieroglyphics," explains in his article the well known Belarusian scholar. He gives a detailed analysis of the exhibitions that have been recently held by Lit-Art – an informal association of Belarusian artists and designers who are engaged in the art of type.

**Faina Vadanosava, Irena Karankievich, Uladzimir Liakbouski. The Forgotten Name** (p. 28).

The second part of the article published in the previous issue of the magazine. The publication looks at the creative work of the Belarusian artist Dzmitry Polazaw, who was one of the first to paint Yanka Kupala, a classic of Belarusian literature.

**Halina Laneuskaya. Kantsantsin and Alena** (p. 31).

The material is published under the rubric "For the Collector's Album" and concerns the unique 12<sup>th</sup>-century icon "Kantsantsin and Alena", which can be seen at the Polatsk Museum of Regional Studies. It was found in 1967 during the excavations of the Polatsk High Castle.

**Katsiaryna Kryulina. From the History of Belarusian Tapestry** (p. 32).

"The art of wallpaper is one of the oldest. Every age brought considerable changes into the techniques, the image and the functional destination of wallpaper," maintains the author of the article, a young art critic.

**Volha Kavalenka. Playing Dolls. Etc** (p. 34).

The well known Belarusian art critic analyses the exhibition "Christmas Dreams" at the National Art Museum. She remarks upon the elated atmosphere of happy anticipation of a holiday that prevailed in the halls of the museum at that time.

**Mikbas Tsybulski. The Warmth of Emotional Generosity** (p. 38).

A feature which introduces the readers to the creative work of the Vitsiebsk painter Viachaslav Shamshur, one of the few modern artists who consistently work in pastel technique.

**Haliya Fatykhava. Personality Is Moulded By Work** (p. 40).

"Mikola Taranda's name is familiar to everyone in the Orsha Area, where he has lived and worked for nearly thirty years. The artist lovingly paints flowers. For Mikola Taranda, they are like women. The exquisite beauty of roses makes his soul sing," says Haliya Fatykhava about the hero of her article.

**Alex Strel. The Lost God** (p. 42); **Andrei Akhmetshyn. The Garden of Eden in Everyone's Heart** (p. 44).

Two reviews of the "The Lost Paradise", a production of the play by the young Belarusian dramatist Andrei Kureichyk on the stage of the Kupala Theatre. While the first appraisal is predominantly positive, the other one contains serious criticism of both the play and the performance.

**V.S. "Na Myszantsy" Theatre** (p. 46).

A paragraph on an amateur company at a vocational agricultural school, which exists in the village of Novaya Mysh of the Baranavichy District.

**Anastasia Saprankova. Mikhal Yelski's Creative Work As a Composer** (p. 47).

"The range of Yelski's creative work (around 100 compositions) and the variety of genres allow us to assert that he is one of the most talented masters of the 19<sup>th</sup> century who made a remarkable contribution to the domestic musical art," writes the author of the article about the well known musician.

**Natallia Latushka. The Unique Phenomenon** (p. 49).

A review of the book "From the History of Musicology in Belarus", which came out at the Belaruskaya Navuka Publishing House in 2002. This book will be interesting to all those who are not indifferent to the destiny of domestic musicology.

**Larysa Tatrava. The First International Competition Named After Zhynovich** (p. 50).

Notes about the competition of folk instrument performers, which took place in Minsk last November. 59 contestants from Belarus, Russia, Ukraine and Yugoslavia competed in five specialties (domra, balalaika, dulcimer, bayan and accordion) for the honorary titles of laureate and prize-winner.

**Viachaslav Kalatsey, Tatiana Pladunova. Liuban, Which Dances to the Accordion** (p. 53). **Mikola Kozienka. Dance Unites Tradition** (p. 54).

Both the materials discuss the district folk festival "Dancing to the Accordion", which took place in Liuban in December 2002. It was based on the regional program "Dance Folklore and Children", which was developed to support folk art, folk crafts and trades. Mikola Kozienka, the author of the conception, explains it on the pages of the magazine.

Besides, the issue carries the answers of Yadviga Hryharovich, Ales Memus and Maryia Kuletskaya to the questionnaire in connection with Mastatstva's anniversary, and the calendar of memorable events for May 2003.



# МАСТАЦТВА

Маі 2003

Аўтары надрукаваных  
матэрыялаў нясуць адказнасць  
за падбор  
і дакладнасць прыведзеных  
фактаў, а таксама за змешчаныя  
данія, якія  
не падлягаюць адкрытай  
публікацыі.

Рэдакцыя можа друкаваць  
артыкулы  
у парадку абмеркавання,  
не падзяляючы пункту гледжання  
аўтараў.

Матэрыялы,  
якія дасылаюцца  
у рэдакцыю, павінны быць  
набраны  
на камп'ютэры або надрукаваны  
на машынцы праз два інтэрвалы  
у двух экзэмплярах. Дасланыя  
матэрыялы  
не рэцэнзуюцца  
і не вяртаюцца.

У выпадку паліграфічнага браку  
звяртацца  
у друкарню выдавецтва  
«Беларускі  
Дом друку».

Рэгістрацыйнае  
пасведчанне №734.

Падпісана у друк  
10.04.2003. Фармат 60x90 1/8  
Папера  
афсетная.  
Друк афсетны.  
Гарнітура  
«GaramondNarrowC»  
Ум. друк. арк. 7,00.  
Ул.-выд. арк.  
8,68.  
Тыраж 781.  
Зак. 762.

Рэспубліканскае ўнітарнае  
прадпрыемства «Выдавецтва  
"Беларускі Дом друку"».  
220013, Мінск,  
пр. Ф.Скарыны, 79.

На першай старонцы вокладкі:  
Андрэй Шчукін, Дзяніс Нядзельскі,  
Марыя Капілава, Аляксандр  
Барташэвіч, Наталля Сідарова,  
Тамара Ганчарова.  
Без назвы.  
Каляровае фото,  
камп'ютэрная графіка. 2002.

1

90 гадоў з дня нараджэння **Абрама Іосіфавіча Кроля** (1913 – 1990), жывапісца.

85 гадоў з дня нараджэння **Віктара Фёдаравіча Казачэнкі** (1918 – 1998), жывапісца.

80 гадоў з дня нараджэння **Якава Паўлавіча Яравога**, харавога дырыжора,  
заслужанага артыста Рэспублікі Беларусь.

60 гадоў з дня нараджэння **Леаніда Віктаравіча Раманоўскага** (1943–2002), жывапісца.

2

110 гадоў з дня нараджэння **Аркадзя Львовіча Бяссмертнага** (1893 – 1955),  
скрыпача, дырыжора, педагога, заслужанага артыста БССР.

4

60 гадоў з дня нараджэння **Аляксея Паўлавіча Багустава**, жывапісца.

6

50 гадоў з дня нараджэння **Віктара Іліадоравіча Каралёва**, мастака.

7

75 гадоў з дня нараджэння **Алега Васільевіча Махнюка**, беларускага мастака. Жыве ў ЗША.

8

70 гадоў з дня нараджэння **Ніны Сцяпанаўны Давыдзенкі**, артысткі балета,  
народнай артысткі Беларусі.

10

120 гадоў з дня нараджэння **Янкі Маўра** (сапр. Іван Міхайлавіч Фёдараў) (1883 – 1971), пісьменніка,  
аднаго з пачынальнікаў беларускай дзіцячай літаратуры, заслужанага дзеяча культуры БССР.

100 гадоў з дня нараджэння **Марка Міхайлавіча Моіна** (1903 – 1969), акцёра, рэжысёра,  
заслужанага артыста БССР.

70 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Ільіча Вітко**, жывапісца.

13

70 гадоў з дня нараджэння **Аляксандра Міхайлавіча Кішчанкі** (1933 – 1997), жывапісца,  
народнага мастака Беларусі.

15

85 гадоў з дня нараджэння **Барыса Міхайлавіча Пенчука**, дырыжора, педагога,  
народнага артыста Беларусі.

60 гадоў з дня нараджэння **Карнея Іосіфавіча Аляксеева**, скульптара.

20

80 гадоў з дня нараджэння **Івана Міхайлавіча Сталірова**, мастака, педагога.

21

95 гадоў з дня нараджэння **Міхаіла Хрысанфавіча Даўтэлы** (1908 – 1978), жывапісца.

75 гадоў з дня нараджэння **Івана Васільевіча Козела** (1928 – 1970), драматурга.

22

70 гадоў з дня нараджэння **Рычарда Пятровіча Бутвілоўскага** (1933 – 1977), кампазітара.

50 гадоў з дня нараджэння **Раісы Паўлаўны Клімковіч**, мастака дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва.

25

70 гадоў з дня адкрыцця Нацыянальнага акадэмічнага **Валікага тэатра  
оперы і балета Рэспублікі Беларусь**.

27

50 гадоў з дня нараджэння **Анатолія Аляксеевіча Баразеннікава**, скульптара.

## Нас аб'ядноўваюць прафесіяналізм і творчасць



Лепшыя сусветныя дасягненні медыцыны.  
Дзесяцігадовы вопыт. Найлепшыя вынікі.

Запіс на прыём у міжнародны медыцынскі цэнтр «Он Клиник-Минск»  
па тэлефону (017) 283-23-23.

Адрас: Мінск, вуліца Багадановіча, 53.





Андрэй Шчукін, Дзяніс Нядзельскі,  
Марыя Капілава, Аляксандр Барташэвіч,  
Наталля Сідарова, Тамара Ганчарова.  
Без назвы.  
Каляровае фота, камп'ютэрная графіка. 2002.



# МАСТАЦТВА